

Episteme Poética e Consecução de Humanidade

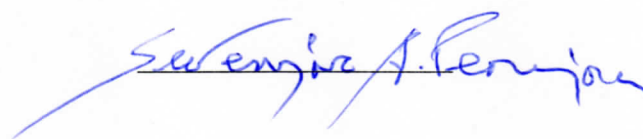
Severino António Ribeiro Pereira

Tese de Doutoramento em Filosofia
Especialidade de Filosofia do Conhecimento e Epistemologia

Setembro, 2019

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

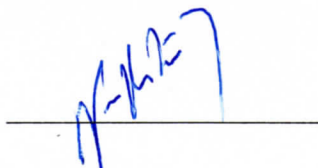
O candidato,



Lisboa, 16 de9..... de 2019.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a
designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 16 de Setembro de 2019.

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia, especialidade de Filosofia do Conhecimento e Epistemologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Venturinha

Ao meu irmão José

Agradecimentos

Agradeço a todos os que, de alguma maneira, possibilitaram a realização desta Tese. Não posso, porém, deixar de agradecer particularmente ao Doutor Nuno Venturinha, o meu orientador, pela sua receptividade ao que é diferente, pela sua disponibilidade, pela sua simpatia.

EPISTEME POÉTICA E CONSECUÇÃO DE HUMANIDADE

SEVEREINO ANTÓNIO RIBEIRO PEREIRA

Resumo: Em *Episteme Poética e Consecução de Humanidade*, apresento e defendo a tese de que a finalidade da consumação de arte e a consequente realização de obra-de-arte é promover a individuação do próprio artista, ou seja, a sua humanização. Por outro lado, a interpretação da obra-de-arte pelo espectador poderá contribuir do mesmo modo para a individuação do próprio espectador que procede à interpretação. Na medida em que se atribui uma finalidade ao fenómeno artístico, tem de se reconhecer nele a existência da dimensão epistémica. O fenómeno artístico é aqui tomado na sua integridade. Porém, para a análise, é fragmentado em três momentos, correspondendo a cada um deles uma das três secções que estruturam a obra. Precede-os uma introdução cujo objectivo é dar o enquadramento conceptual de algumas palavras omnipresentes ao longo do texto, sendo também ela igualmente composta por três partes: linguagem, humano e conhecimento.

Abstract: In *Poetic Epistemology and Accomplishment of Humanity*, I present and defend the thesis that the purpose of the accomplishment of art and of the artwork that results from it is to promote the individuation of the artist himself, that is, his humanization. On the other hand, the interpretation of the artwork by the spectator should contribute in the same way to the individuation of the spectator himself, when he carries out the interpretation of the artwork. From the fact that an aim is ascribed to the artistic phenomenon, there must be recognized in it the existence of an epistemic dimension. Here the artistic phenomenon is taken in its integrity. However, for the purpose of analysis, it is fragmented in three moments, corresponding to each of them one of the three sections that structure the work. They are preceded by an introduction that provides the conceptual frame to some words which are used throughout the text and it also consists of three parts: language, human and knowledge.

PALAVRAS-CHAVE: arte, artista, conhecimento, episteme, ética, gnose, humanização, moral, obra-de-arte.

KEYWORDS: art, artist, artwork, epistemology, ethics, gnosis, humanization, knowledge, moral.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Arte.....	50
I. 1. Definição do sentido de arte	50
I. 2. Pontos de vista da interpretação	63
I. 3. A forma da pergunta	76
I. 4. Teorias, estado da questão	84
I. 5. Predicações de essência.....	108
I. 6. Capacidade de produção em arquitetura.....	111
I. 7. Arte e episteme	124
Capítulo II: Artista.....	141
II. 1. O artista como origem.....	141
II. 2. Da técnica.	154
II. 3. Consumação de arte, realização de obra-de-arte.....	170
II. 4. Do estilo.....	177
II. 5. Consumação de arte e consecução de humanidade	186
II. 6. Consumação de arte e episteme poética.	202
Capítulo III: Obra-de-arte.....	219
III. 1. Onticidade e ontologia	219
III. 2. Finalidade da obra-de-arte.	228
III. 3. Valor social e preservação da obra-de-arte	239
III. 4. Da relação dos homens com a obra-de-arte	241
III. 5. A finalidade humanizante da relação com a obra-de-arte.....	265

III. 6. Gnose e episteme na obra-de-arte	281
Conclusão.....	293
Bibliografia	302

INTRODUÇÃO

É minha convicção que, tal como sucede no fazer artístico, também a finalidade do exercício da filosofia é, antes de tudo e directamente, a utilidade que tem para o próprio que o realiza - depois, e indirectamente, também para quem usa o texto produzido como lugar para o seu próprio exercício filosófico. De maneira um pouco diferente, mas ainda assim com semelhança ao que acontece na realização das obras-de-arte, também, na filosofia, o exercício noético visa a clarificação conceptual das certezas do próprio singular que medita analiticamente os seus conhecimentos. O que resulta como expressão comungável dessa consideração teórica - acessível ao outro na forma de obra escrita - talvez possa ser, tal como acontece com a obra-de-arte, de alguma importância para outros homens; mas, nesse caso, o mérito será sempre de quem se relaciona com o texto. Tal como acontece na consumação de arte, também na meditação filosófica se supõe alguma solidão e um grau considerável de individualidade. De qualquer maneira, isso não se traduz nem em autismo nem em ignorância da expressão do pensamento que outros homens deixaram registado. Mas tal não significa que a relação com esses pensamentos se faça por aceitação submissa e inquestionada. Só o diálogo com eles é frutífero, porque só assim pode tomar-se como propriamente seu o que se aprendeu do outro. E não será mesmo isso que - de maneira mais clara ou de maneira mais dissimulada -, de facto, todos fazemos desde que nascemos?

Sinopse

*Episteme*¹ *Poética e Consecução de Humanidade* é uma análise sedeada na área da Filosofia do Conhecimento e Epistemologia e tematizada no âmbito regional do fenómeno artístico. Significa isso que não se trata de considerar conceitos ou determinações operativas em abstracto, mas antes tematizadas concretamente e

¹ Do grego ἐπιστήμη. A grafia do termo “episteme”, em português, toma-se como sendo o radical necessário dos termos “epistemologia”, “epistemológico” e “epistemólogo”, que se encontram comumente nos dicionários de língua portuguesa; a construção do plural “epistemes” segue a regra geral de aposição de um “s” à grafia do singular.

visando um contexto temporal e social determinado - o contemporâneo. A virtude de a investigação não ser abstracta quanto ao campo visado é que a aplicação concreta da teorização, a sua remissão ao real por assim dizer, ajuda a evitar os engodos do idealismo. A amplitude multidisciplinar da bibliografia utilizada decorre justamente dessa opção. Assim, no que concerne aos autores e obras seleccionadas, encontram-se obras de filósofos, e ensaios de cientistas e escritos de artistas. Procurou-se com isso garantir uma forte ancoragem à realidade da prática do fenómeno artístico e ao ambiente social em que ocorre, sujeitando a argumentação de defesa da hipótese que se apresenta a uma ampla diversidade de teorias e opiniões. Mesmo se, por via do relevo que essa tematização regional adquire, a investigação epistemológica parece, a passos, ceder o protagonismo ao fenómeno artístico, à sociologia ou à antropologia filosófica, não é senão uma ilusão de óptica porque são as questões do conhecimento e da episteme que estão subjacentes que dessa maneira se clarificam; de facto, são elas que organizam e conduzem toda a investigação inserindo-a inequivocamente no âmbito das problemáticas do conhecimento e da epistemologia.

Em *Episteme Poética e Consecução de Humanidade* explora-se uma hipótese teórica cuja coerência de argumento se procura fundamentar ao longo da exposição. Decorre disso que não se supõe a adopção necessária dos significados conceptuais de cada um dos autores referidos - uma vez em concordância, outras não -, mas também não se trata da crítica - positiva ou negativa - dos seus respectivos sistemas de pensamento; criticam-se acepções de conceitos e as teorias que resultam dessas acepções, pelo que as citações dos autores servem sobretudo como catalizadores de pensamento e como ilustrações concretas desses usos cujo significado se comunga ou se refuta - é por isso que as citações são sempre tomadas na fria literalidade da sua redacção. O termo "conhecimento" é tomado como significando tanto a capacidade de intelecção como as proposições produzidas pelo seu exercício. Quanto ao termo "episteme", ele é tomado - como se explicita na nota nº 96 - como significando a modalidade do conhecimento a que vulgarmente se dá o nome de causalidade; fica liminarmente excluída, portanto, a sua acepção como disciplina crítica das teorias do conhecimento - que é de resto a mais usada actualmente. A hipótese teórica que se explora defende que o fenómeno artístico é necessariamente gnósico e mesmo

epistémico, que a episteme poética - ou artística - é ética, que a finalidade da prática artística é a humanização - ou individuação - do singular que a consuma. Quanto ao método, defende-se a adopção de um ponto de vista de tipo híbrido, onde tanto a descrição da ontologia como a descrição da sociologia marquem presença porque só assim pode dar-se conta da situação complexa do homem concreto na sua irreduzibilidade como ser único e simultaneamente na sua diluição como ser *colectivo*.

O texto da tese estrutura-se em três capítulos, cada um com as suas várias secções; precede-os uma introdução. Como procedimento próprio da análise o fenómeno artístico apresenta-se fragmentado em três momentos susceptíveis de caracterização particular. São eles arte, artista e obra-de-arte, correspondendo a cada um desses momentos um capítulo respectivo na tese. Procurou-se que a par da relação de mútua dependência entre os três capítulos pudesse haver, ainda assim, alguma autonomia das partes, de maneira a que cada capítulo possa ser separado do conjunto sem por isso perder a autonomia e a consistência interna relativa ao momento particular do fenómeno artístico sobre o qual incide. A hipótese que se explora assume que a palavra "arte" refere uma capacidade dos homens; que, sendo essa capacidade uma possibilidade em todos os homens, é possuída somente por alguns; que a posse da capacidade arte se mostra no seu exercício - consumação de arte - do qual resulta sempre uma obra-de-arte; que a consumação de arte se distingue pelo modo de acção em arquifeitura do singular que a consuma - o artista; que a acção em arquifeitura é epistémica e que essa episteme é ética; que a consumação de arte tem por finalidade a humanização do artista - a sua individuação.

A introdução é o lugar onde se expõe o contexto ou ambiente conceptual em que se desenvolve a exploração da hipótese que se apresenta; ela está dividida em três secções dedicadas respectivamente à linguagem, ao conceito de homem e ao conceito de conhecimento. Pretende-se com isso evitar a interrupção do curso expositivo com constantes excursos explicativos - que sempre afastam a atenção do assunto principal. Saber se há ou não há presença de episteme no fenómeno artístico, qual a natureza dessa episteme e em que consiste a sua finalidade, são questões centrais e, por isso, recorrentes nos três capítulos como fio condutor da investigação - são elas que marcam a área da filosofia a que a tese pertence. No capítulo intitulado

Arte, o primeiro, é onde se trata o aparato da teorização do fenómeno artístico na sua abstracção conceptual. Incluem-se aí as questões do ponto de vista em que se produzem as descrições, a problemática do sentido da palavra e construção da sua definição - etimologia e relação de convenção semântica -, mas também o estado actual da teorização filosófica acerca do fenómeno artístico; tratando-se de uma investigação que se desenvolve na área da filosofia do conhecimento e epistemologia são as questões relativas ao estatuto e finalidade gnósica que se procuram esclarecer com a resposta à pergunta "que é arte?". O capítulo compõe-se de sete secções. Na primeira apresenta-se o problema. Na segunda são tratadas questões de método. Na terceira mostra-se a importância da pergunta que se faz na resposta que se dá. Na quarta procede-se à apresentação do quadro actual da teorização do fenómeno artístico. Na quinta equacionam-se e analisam-se as predicções de beleza e imitação. Na sexta secção dá-se a resposta à pergunta "o que é arte?" e qual é a sua finalidade. Na sétima secção fundamenta-se o seu estatuto epistémico.

O segundo capítulo intitula-se Artista e são seis as secções que o constituem. Aqui o objecto sobre o qual se incide é já substantivo pois é de homens concretos que se trata; é o singular que recebe o nome de artista o lugar da posse e de consumação da capacidade chamada arte. Na primeira secção analisa-se e fundamenta-se a afirmação da sedeação, ou origem, do fenómeno artístico no artista. Na segunda secção analisa-se desmitifica-se a questão da técnica e a sua relação com a produção de obra-de-arte; na terceira visa-se a relação entre a consumação de arte e a realização de obra-de-arte. Na quarta secção, tematizando-se no conceito de estilo, mostra-se que a episteme poética é ética. Na quinta secção fundamenta-se a afirmação de que a finalidade da consumação de arte é a humanização do singular que a consoma. Na sexta secção desenvolve-se e analisa-se a natureza ética da episteme poética - ou artística.

O terceiro capítulo intitula-se Obra-de-Arte e tem seis secções; à semelhança do segundo capítulo também aqui se visa igualmente uma entidade concreta. Na primeira secção mostra-se a diferença entre o discurso acerca do ente e o ente acerca do qual o discurso se produz, assinalando a relação de hierarquia de ocorrência e evidenciando a possibilidade que há de elaborar diferentes descrições de uma mesma

entidade; a obra-de-arte é sempre uma realização física. A segunda e terceira secções são dedicadas à questão da finalidade da obra-de-arte - enquanto ente discreto a existir no mundo - e à relação que os homens singulares e o colectivo social estabelecem com a obra-de-arte. Na quarta secção analisa-se a natureza da relação entre o singular e a obra-de-arte e mostra-se o que se oculta na aparência de haver uma relação do *colectivo* com a obra-de-arte. Na quinta secção explora-se a possibilidade da finalidade humanizante da relação com a obra-de-arte e na sexta secção trata-se da questão da eventual presença de gnose e de episteme na própria obra-de-arte.

A conclusão resume o que se elucidou no decurso da exposição.

A situação actual

No que concerne ao fenómeno artístico verifica-se, nesta contemporaneidade, uma estranha situação de inconsistência entre o discurso que acompanha as obras-de-arte e a domesticação generalizada da sua produção. Situação que foi sendo erigida e consolidada ao longo do século XX e que adquiriu, desde o início do século actual, a estagnação e quietude que a institucionalização sempre promove. É facilmente constatável que a relação entre espectador e obra-de-arte se inflacionou em mediações, mas pode constatar-se, também - ainda que de maneira menos evidente para quem observa em exterioridade -, que o mesmo aconteceu na relação entre artista e obra-de-arte². Exibem-se, hoje, sob o nome de obra-de-arte, todo o tipo de "dispositivos e procedimentos que funcionam como obras e produzem a pura experiência de arte, a pureza do efeito estético quase sem ligações nem suporte"³. Por seu lado, críticos e filósofos de arte - "que se encontram, antes de tudo, na Universidade: [que] é a sua mais antiga origem"⁴ -, à força dos contorcionismos

² Ver, Heinrich, N., *La Sociologie de l'Art*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, p. 58-59. "Une oeuvre d'art ne trouve de place en tant que telle que grâce à la coopération d'un réseau complexe d'acteurs : faute de marchands pour la négocier, de collectionneurs pour l'acheter, de critiques pour la commenter, d'experts pour l'identifier, de commissaires-priseurs pour la mettre aux enchères, de conservateurs pour la transmettre à la postérité, de restaurateurs pour la nettoyer, de commissaires d'exposition pour la montrer, d'historiens d'art pour la décrire et l'interpréter, elle ne trouvera pas, ou guère, de spectateurs pour la regarder".

³ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, Éditions Stock, Paris, 2003, p. 10.

⁴ Heinrich, N., *La Sociologie de l'Art*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, p. 4.

semânticos que caracterizam os seus exercícios de sofística - seja para promover e legitimar qualquer nova tendência ou artista, seja para salvar alguma teoria, mas sempre tendo em vista o bom serviço à tutela -, inflaram de tal maneira o uso das palavras, que as deixaram reduzidas à fina película de uma (in)definição camaleónica. Então, cada palavra poderá significar não importa o quê, de acordo com a vontade de quem a usa. E assim a linguagem se vai generalizando, cada vez mais, como uma armadilha *desinteressada* para os utilizadores incautos; sendo que "o propósito da nova-fala foi não só prover um meio de expressão para a visão do mundo e hábitos mentais próprios dos devotos [...], mas para tornar impossíveis todos os outros modos de pensamento"⁵. O mundo-da-arte é, actualmente, um "supermercado cultural", um lugar onde se "assiste à racionalização, à normalização e à transformação da experiência estética em produto cultural acessível e calibrado"⁶. Num tal estado de coisas, de facto, o que vulgarmente se chama um "crítico de arte", não é senão um promotor de vendas.

Numa consideração, cronologicamente ampla, do trabalho de mediação conceptual e de produção de teoria relativo ao fenómeno artístico, não será difícil concluir que a situação, mesmo no passado, também nunca terá sido muito clara. As predicções axiais que se tomam como princípios e sobre os quais se procura alicerçar a compreensão - tendencialmente normalizadora - das obras-de-arte, são conceitos vagos. A definição de beleza, por exemplo, varia de uma teoria para outra, sem que se saiba muito bem o que é. Tomás de Aquino, cuja "concepção de beleza não está separada deste mundo, define «beleza» como «aquilo que agrada quando é visto»"⁷, mas, passados vários séculos e algumas mudanças no modo da organização social, continua a dizer-se que "a beleza [...] está nos nossos olhares e os imperativos nas nossas ideias [... pelo que] basta trocar de óculos e de modo de pensamento"⁸, como escreveu Michaud - ou talvez seja só um ir moldando os significados das palavras às necessidades do contexto. No entanto, isso importará somente para questões de teoria, porque na nossa relação quotidiana com as coisas parece que todos sabemos

⁵ Orwell, G., 1984, Éditions Gallimard, Paris, 1972, Appendice, p. 422.

⁶ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p. 12.

⁷ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, Oxford University Press, New York, 1997, p. 9.

⁸ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p. 8.

sempre, por assim dizer, o que é belo e o que não é belo. A situação é semelhante quanto ao conceito de imitação; ainda que, neste caso, a dificuldade não estará tanto em saber o que é imitar, mas sim em saber o que é de facto imitado. O discurso do filósofo e do crítico tende para a fragmentação, geralmente redutora, da totalidade do fenómeno em tematizações conceptuais isoladas e regionalizantes. Dickie, pretende que "tanto o conceito de gosto como o conceito de estético - cada um a seu tempo - forneceram uma teoria unificadora"⁹, mas não é isso o que a volatilidade da definição permite constatar. Ter-se elegido o conceito de gosto como agregador e deslocado para ele a atenção teorizadora, não só não resolveu a incompreensão das predicções entretanto secundarizadas, como não conduziu a melhores resultados do que os das teorizações anteriores. Deslocar simplesmente o eixo temático do problema não é resolvê-lo, é somente trocar um problema por outro. Sendo subjectivamente sediado, o gosto tende a atomizar-se num relativismo extremo; a ênfase da sua educabilidade foi a maneira encontrada para tentar superar essa dificuldade, criando um assentimento geral ou *consensus omnium* que, supostamente, lhe daria uma base conceptual sólida. Mas não é só o gosto que é educável, é o homem todo; e, então, a assunção do condicionamento do gosto expande-se também ao pensamento e ao comportamento, ameaçando gravemente o exercício de arbítrio, ou vontade, de cada singular. Não é somente nas teorias, mas também em todo o âmbito da praxis de cada homem, que os efeitos da educação se fazem sentir. O pântano semântico e o condicionamento generalizado dos comportamentos dos singulares são, pois, as características principais do modelo de organização da sociedade contemporânea.

Excluída a má-fé do sofista, a grande parte das confusões que se encontram no discurso acerca do fenómeno artístico parecem dever-se a duas razões principais: a primeira é a ignorância do que é o próprio acto de produzir poeticamente - quero dizer a ausência de uma experiência directa de realização de obra-de-arte pelo próprio que teoriza -, a segunda é a inadequação no uso da linguagem - ou seja, a utilização, mais ou menos inadvertida, de algumas palavras fora do âmbito dos respectivos sentidos, o que, no mínimo, origina obscuridade expositiva. Não carecendo o autor da primeira e querendo-se evitar a segunda, faz-se anteceder a exposição da hipótese que se

⁹ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 12.

apresenta acerca da dimensão epistémica do fenómeno artístico, por uma introdução que clarifica a assunção de alguns conceitos fundamentais; introdução que será, talvez, um pouco mais longa do que o habitual, mas isso é para que ela possa desempenhar literalmente o que de facto significa: condução para dentro. Introduzir - levar para o interior do campo noético da indagação - e elucidar a acepção de algumas questões que, não parecendo ser o assunto principal, são essenciais para a compreensão da argumentação de sustentação da hipótese teórica que se desenvolve, pois são temas que sempre entrecortam o campo geral de qualquer exercício filosófico. Pretende-se, por esta maneira, evitar a interrupção excessiva da exposição, por necessidade de sucessivos excursos para dissolução de certos malentendidos semânticos que, por força da sua repetição se vulgarizam e persistem, numa inadequação consolidada como válida por imitação submissa da generalidade dos singulares dirigidos, do discurso *politicamente correcto* dos funcionários dirigentes. Esta antecipação da clarificação do campo signficacional em que certas palavras são tomadas, concretiza-se nos três núcleos temáticos em que dividiu a introdução: o primeiro é acerca da linguagem, o segundo é acerca do conceito de humanidade, o terceiro é acerca do conceito de conhecimento.

a) Da linguagem

Seja porque o exercício da palavra dá a dimensão metafísica dos homens, seja porque o pensamento é feito de linguagem, não haverá nunca excesso - sendo o pensamento a matéria da filosofia -, nem na compreensão que da linguagem se possa ter, nem em recordar-se o que ela é. "[G]otas de chuva também são letras"¹⁰, escreveu um dia um poeta; e assim, com a simplicidade aparente de que as coisas profundas se revestem, ele disse num todo concentrado, e como se fosse coisa pouca, todo o mistério da linguagem. É pelos nomes que inteligimos as sensopercepções. É pela linguagem que pensamos e que comunicamos, a outros singulares humanos, o que pensamos e o que sentimos. As palavras têm existência sonora e visual, elas tanto podem ser pronunciadas, como podem ser grafadas. Som e grafia são entidades físicas diferentes - tanto na forma como na matéria; fazerem-se acompanhar ambas por um

¹⁰ Helder, H., "Sonhos", in *Os Passos Em Volta*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1980, p. 26.

único e mesmo sentido é o que as assemelha em reciprocidade e as torna equivalentes e por isso mutuamente substituíveis. Então, uma palavra, seja dita ou seja escrita, é sempre acompanhada por um sentido. O sentido de uma palavra é, por isso, literalmente metafísico. É, portanto, pela concomitância do sentido que a acompanha que a palavra mostra o que antes chamei: a dimensão metafísica dos homens. Hoje, porém, "metafísica" é uma palavra arruinada e malquista; é esse o resultado de séculos de uso pouco claro e de falsificação do seu sentido. Mesmo se o porquê, ou o como se chegou a isso, não é aqui o assunto, importa, ainda assim, manter presente que a situação de que essa palavra dá conta, a situação que por ela é referida, não deixou de existir só porque a palavra que a diz foi desviada para outros usos; simplesmente, essa situação ficou como que órfã de nome, por subtração do que era o seu. Sem um nome que a refira, é como se a própria situação tivesse sido exilada... e foi-o, mas só no significado do uso vulgar da linguagem; a situação de acompanhamento semântico em concomitância continua, porque se tivesse deixado de existir, então nem existiria linguagem, nem pensamento, nem comunicação. O termo metafísica entra directamente nas línguas europeias por transliteração da expressão ΤΩΝ ΜΕΤΑ ΤΑ ΦΥΣΙΚΑ¹¹, que dá título a uma obra de Aristóteles, e que quer dizer exactamente: do que acompanha (ou do que vem com) os físicos. Aí - como acontece também com a palavra μέθοδος (μετά + ὁδός), cujo sentido literal é: o que vem com o caminho -, sendo a preposição μετά regida por genitivo, o sentido é inequivocamente o de pertença em acompanhamento. A dificuldade é que essa concomitância do que é físico com o que não se deixa ver senão no físico, então aplicada por similaridade à relação corpo/alma, era inaceitável tanto para o platonismo como para o cristianismo. Afirmando implicitamente que não há existentes separados de entidades físicas, o sentido da palavra "metafísica" põe em causa tanto a teoria platónica das Ideias, como o dogma religioso da eternidade da alma. Assim, há quem chegue a afirmar que "«metafísica» ou «ontologia» é pouco mais que uma abstracção benigna do mundo que afirmamos conhecer"¹², parecendo esquecer, o autor da afirmação, que é justamente graças à existência dessa mesma "abstracção benigna" - ou seja o valor semântico das palavras - que lhe é permitido comunicar essa

¹¹ Título da obra de Aristóteles, conhecida como *Metafísica*.

¹² Margolis, J., *The Arts and the Definition of the Human*, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 4.

sua opinião aos outros; é um mero exemplo entre tantos possíveis. De qualquer maneira, e para lá desse tipo de concepções, subsiste o facto de que a alegria e a tristeza não deixam de ser situações metafísicas. E resta esperar que alguém, para confirmar a validade da aceção falsificada e do uso inadequado da palavra metafísica, possa mostrar alegria ou tristeza sem a existência desse ente físico que é, ou que está, alegre ou triste.

Um nome é, portanto, um som articulado dotado de sentido por convenção¹³. Então, ser um nome é o som tornar-se símbolo da relação entre uma situação e a sensopercepção dela¹⁴. Ser símbolo é, de resto, o modelo que subjaz a toda a instituição social de representação. Entre um nome e a sensopercepção que é por ele referida - e que é o acesso intelectual que temos à situação nomeada - fica a definição do sentido, que possibilita, a partir da situação concreta, a sua intelecção como universal abstracto. A definição do sentido de uma palavra é o que discrimina essa situação de todas as outras não congêneres e que unifica, como espécie, todas as situações similares; ela determina a multiplicidade de situações em que o uso desse nome é adequado, ou seja, a amplitude do seu campo de significação. A definição é, portanto, a origem e a confluência última de todos os significados possíveis na aplicação dessa palavra. Uma confusão bastante vulgarizada é a que se faz entre o sentido e o significado, que são as duas dimensões do nome na linguagem. O primeiro é dado pela definição de essência na ontologia, os segundos resultam da aplicação da linguagem em cada exercício particular de pensamento e de comunicação, quer dizer, do uso dos nomes em contexto. Não há nem oposição nem sinonímia entre sentido e significado; eles existem simplesmente em níveis de hierarquia categorial diferenciados. Então, nem o rigor do sentido é condicionador da amplitude e versatilidade significacional nem a amplitude e versatilidade significacional são

¹³ Aristotle, *On Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1938, 16 a.

¹⁴ Está fora do âmbito desta exposição qualquer discussão sobre a natureza da relação entre a situação e a intelecção sensoperceptiva dessa situação. O conceito de intelecção sensoperceptiva é usado ao longo do texto para dar conta da natureza dessa acção ou momento como unidade incindível. Proposições como: "a sensação é o real da percepção" não são aqui pertinentes (ver Kant, *Critique of Judgement*, Macmillan and Co., London, 1914, § 39). As questões acerca do acesso ao real e da separação entre sensação e percepção são desde a antiguidade, e continuam a sê-lo hoje, um terreno fértil em teorizações e um amplo campo de debate na área da filosofia do conhecimento e da epistemologia - enquanto ciência crítica das teorias do conhecimento -, mas também da filosofia da mente. Não sendo esse o assunto que aqui se visa, carece de oportunidade entrar em referencias ou em considerações particulares de uma ou outra teoria ignorando todas as outras.

destrutivas do rigor do sentido; mas o sentido é sempre anterior aos significados. O sentido de uma palavra é o que relaciona o nome que damos a uma situação determinada - física ou psíquica - com a sensação ou sentimento que se tem como sensopercepção inteligida dessa situação; ele inicia, por assim dizer, a constituição de uma família de situações similares, ou, usando terminologia russelliana, de uma "classe" de situações exibindo o mesmo predicado essencial - nada mais do que o universal¹⁵ aristotélico. Um universal não se inicia com a sensopercepção de uma situação anónima, mas sim com a possibilidade de nomeá-la e de a entender; é com o conhecimento do nome pelo qual a situação é referida - com a sua intelecção sensoperceptiva - que se constitui o universal. A extensão da sua aplicação, a variedade significacional que um nome adquire, expande-se de maneira diferenciada de um singular a outro, de acordo, em cada caso, com a diversidade das experiências a que o uso desse nome se aplica. Reside nisso a riqueza da linguagem, mas também, muitas vezes, a dificuldade na comunicação. Assim, e ainda que isso não passe de uma abstracção teórica, todos os nomes são por natureza constitutivamente universais. Porque um nome não diz exclusivamente respeito a esta ou aquela situação acontecida particularmente, mas sim a todas as situações similares acontecidas ou que possam acontecer. É claro que os nomes são sempre aplicados às ocorrências particulares, são elas que os mantêm em uso e que, por assim dizer, lhes dão vida. O sentido diz respeito ao nome como universal, o significado diz respeito às aplicações concretas desse nome. É, portanto, no seu uso particular - sempre condicionado por contexto - que o sentido de um nome se modela em significado. Sendo, assim, totalmente adequada a afirmação de que "os limites da minha linguagem, são os limites do meu mundo"¹⁶.

As definições de essência, ou de predicado essencial, que no formalismo lógico da filosofia analítica se chamam "condição necessária e suficiente", estão longe de ser uma descrição exaustiva da situação que referem; e nem tampouco são meras "regras

¹⁵ τὸ καθόλου - ou seja: a totalidade, de maneira geral, o universal.

¹⁶ Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge, London, 1992, 5.6. Não cabe aqui analisar a variedade de interpretações que no âmbito do comentário wittgensteiniano foram feitas desta proposição. Para um tratamento dessa matéria, ver Venturinha, N., *Lógica, Ética, Gramática: Wittgenstein e o Método da Filosofia*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2010, § 8, "Lógica, Transcendentalidade e Solipsismo", mais concretamente pp. 151-152.

para a translação de uma língua para outra"¹⁷. A incompreensão do que preside à erecção da definição de essência, que *dá* o sentido do nome a que se aplica, é origem de vários equívocos entre filósofos. Desde logo, definir o sentido de uma palavra não é descrever os atributos das situações pelas quais essa palavra se põe. Dizer a essência não é, portanto, nem uma descrição exaustiva de atributos, nem uma enunciação de condições de pertença; a definição, simplesmente, não é feita para enumerar as condições necessárias e suficientes que uma situação tem de satisfazer para poder ser nomeada, por exemplo, pela palavra "obra-de-arte". De facto, as situações não pertencem às palavras que inventamos para dizê-las, tal como as palavras não são parte constitutiva das situações que por elas pretendemos dizer. As palavras possibilitam a intelecção sensoperceptiva e medeiam o pensamento e a sua comunicação a outros. Toma-se, somente para fins de exemplificação do procedimento técnico do formalismo lógico, a expressão "obra-de-arte". O *modus operandi*, suposto na especificação da condicionalidade de pertença e aferição da verdade ou falsidade das afirmações relativas, é que "uma condição necessária para ser *x* é uma característica que qualquer objecto tem de ter para ser *x*"¹⁸; sendo que, neste caso, *x* = obra-de-arte, ou seja, *x* é a classe dos objectos que podem ser chamados obra-de-arte. Mas as situações particulares nomeadas por uma palavra não têm que ser todas iguais, ou que possuir todas as mesmas características explícitas - do mesmo modo que também não basta chamar obra-de-arte a qualquer situação para que ela o seja de facto -, é por isso que o sentido se define essencialmente. As rosas estão longe ser todas iguais, mas de qualquer uma delas se diz sempre que é uma rosa; e num diálogo, usada como universal, a palavra não deixará qualquer dúvida no ouvinte quanto ao que por ela está a ser referido. As palavras foram criadas para dizer as situações, não o oposto. As situações são o que são, na evidência e autonomia de o serem; já as palavras não têm nem evidência nem autonomia, explicam-se sempre umas pelas outras. Assim, a argumentação depreciativa de que "a semântica tem estado sempre limitada ao uso das palavras em ordem a definir o sentido das

¹⁷ *Idem*, 3.343.

¹⁸ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 50.

palavras"¹⁹, mostra bem a extensão da confusão que pode resultar da incompreensão do que é o ser da linguagem, a essência das palavras - e tudo isso, por absurdo que pareça, sabendo usá-las. O que a formulação da filosofia analítica faz é instituir primeiro uma classe *x* e procurar depois os objectos que cumprem as condições para poder integrá-la. Pretendendo-se radicá-la no chamado *Organon* aristotélico, trata-se, de facto, de uma roupagem diferente para a aplicação da teoria platónica das ideias. Porém, como se referiu acima, os universais da linguagem - termo correlato de ideia na teoria platónica e de classe no formalismo lógico - não são prévios às situações, são, sim, produzidos a partir delas. Na linguagem natural não há uma classe das obras-de-arte e os objectos que pertencem a essa classe; há, isso sim, certas situações/objectos que levaram à criação do nome "obra-de-arte" para os referir e que justificam a existência dessa palavra. A matematização da linguagem natural é útil para uso nos - e dos - dispositivos de computação; aí, conceitos como classes vazias, classes de classes e outras abstracções similares, podem ser eficazes para descrição de situações na programação do funcionamento de instrumentação cibernética, ou para a formulação matemática de relações causais complexas e sua legitimação teórica, mas não deixam por isso de ser inversões categoriais, ou de gramática, da linguagem natural. Para a programação de computadores é prático poder instituir a classe "correr", à qual pertencerão todas as situações em que possa ser aplicada a palavra "correr"; isso será útil, por exemplo, para a escrita do *software* de um motor de pesquisa, mas não deixa de ser, por grande utilidade que possa ter, um absurdo ontológico. Diz-se que as nuvens correm no céu e que os ponteiros correm no mostrador do relógio, corre o tempo e correm os homens, correm os carros também... mas se o relógio pára os ponteiros já não correm, nem correm os homens se estão sentados; então, as mesmas coisas pertencerão e não pertencerão à dita classe. "Correr" não é uma classe com seres que lhe pertencem, é uma capacidade ou um atributo que pertence a alguns seres - mesmo quando a palavra é usada como metáfora. Isso mostra como não pode definir-se o sentido da palavra "correr" por enunciação de atributos necessários e suficientes exibidos pelas situações em que possa aplicar-se essa palavra - um homem tanto pode exhibir, como pode não exhibir, o atributo correr, então, ser homem não é

¹⁹ Glaserfeld, E., *Key Works in Radical Constructivism*, Larochelle, M. (ed.), Sense Publishers, Rotterdam, Taipei, 2007, p. 164.

um atributo de "correr" ou uma condição necessária e suficiente para integrar a classe ou ideia "correr". Trata-se simplesmente de uma falsificação da gramática, de uma perversão categorial em que se dá a primazia aos atributos, a que se aplicam depois as substâncias - e então, no limite, é a folha que tem o livro e é a tinta que tem a letra. Então, no caso do nome "obra-de-arte" não se trata de condições necessárias e suficientes que uma situação tem de satisfazer para ser chamada obra-de-arte; simplesmente, acontece que há certos objectos - telas pintadas, pedras esculpidas, bailarinos dançando, etc. - que, mesmo sendo tão diferentes entre si, têm algo de similar no que concerne à sua essência, e foi para dar conta disso que teve de inventar-se uma palavra que referisse essas situações. Nunca um nome é anterior àquilo que por ele se nomeia.

Despedido qualquer desejo de ficção acerca do aparecimento da linguagem, fica a evidência de que os homens falam, de que têm linguagem. Outra evidência, ainda que muito menos considerada, é a de que os homens quando nascem não só não sabem falar, como não são dotados de linguagem - facto que é facilmente constatável em cada nascimento -, porém, possuem a capacidade de adquiri-la. A linguagem é, portanto, algo que cada homem recebe sempre dos outros, por educação, como herança e marca da pertença a um colectivo social. Poder-se-á mesmo dizer, porventura, que um homem começa a ser humano com o uso da linguagem. Mas, ainda que, no âmbito de uma dada sociedade, a linguagem seja uma e a mesma para todos os singulares desse colectivo, ela é, ainda assim, um domicílio que cada homem habita particularmente e de maneira diferenciada - conta para isso a diversidade idiossincrática e de contexto de cada singular. É por isso que, no seio de uma comunidade linguística, ainda que todos falem a mesma língua haverá sempre diferenças quanto à extensão do seu conhecimento e quanto ao grau de mestria no seu uso. Ora sendo pela linguagem que os homens interpretam o que os rodeia - e se interpretam a si mesmos -, a falsificação do sentido de um nome não pode estar isenta de consequências. É dessa maneira que se condicionam os modos de pensar e se modelam as certezas em que os homens sustentam o seu fazer mundo quotidiano. De facto, quando os homens começam a pensar-se a si mesmos como mecanismo, está já aí implícita senão a falsificação do sentido da palavra "humano" pelo menos o seu

ensombramento. Então, tomam-se os atributos das máquinas, construídas pelos homens, como paradigma para a aferição do desempenho dos próprios homens; mas, então, convém perguntar, como perguntou Rivarol, se "tratarmos por máquina o ser que sente, que nome daremos à obra das nossas mãos?"²⁰. Uma vez que se aceita a falsificação do sentido e que se tomam as proposições assim formadas como princípios válidos, elas induzem o pensamento numa certa direcção, que determina o âmbito das deduções e a própria natureza das conclusões. Elas reorganizam a estrutura do mundo constituído, fundando novos campos de intervenção técnica; mas é sabido que o que se acrescenta a um domínio, é necessariamente subtraído a outro. Além disso, tratando-se os homens como mecanismo eles acabam por agir mecanicamente e por prestar-se, à semelhança das máquinas, a todo o tipo de manipulações técnicas de *correção* e de *melhoramento* - de onde não se exclui a própria actividade noética - com vista à optimização da sua eficácia funcional. Depois de assumir-se mecanicamente, é um passo até que, orgulhosamente, um homem se reduza a si mesmo à função da mera peça de um organismo híbrido mais complexo - seja das várias máquinas que povoam o seu dia-a-dia, seja na própria organização relacional quotidiana cibernetizada de singulares e de dispositivos electromecânicos, enquanto sistemas simples, integrando o sistema complexo que é o mecanismo social. Ao possibilitar a inteligência e a comunicação - por comunhão de sentido -, a linguagem é, para cada singular, uma propriedade de valor inestimável. Os actos de comunicação por linguagem são, de certa maneira, a réplica do próprio acto intelectual: em que o singular que fala passa pensamentos a sequências de palavras e o singular que escuta passa sequências de palavras a pensamentos; porém, para a "comunicação suceder, a lista-código do emissor e do receptor deve ser obviamente a mesma"²¹. Mas entre o que é dito e o que é entendido haverá sempre algum grau de entropia. Porque na aparente comunhão de sentido de um singular a outro, abre-se o abismo irrevogável da diferença hermenêutica do significado em contexto - que a particularidade das experiências e a irreducibilidade de ser-se único faz ser aproximada mas dificilmente coincidente. Contra isso, há a subsistência da similaridade constitutiva enquanto exemplares da mesma espécie e a comunidade da cultura enquanto singulares

²⁰ Rivarol, A., *Oeuvres Complètes de Rivarol*, Tome I, Léopold Collin, Paris, 1808, p. 193.

²¹ Glasersfeld, E., *Key Works in Radical Constructivism*, p. 157.

integrantes de um mesmo colectivo social; o que, por si só, garante desde logo o mínimo de eficácia comunicacional. Por isso, o que é referido por um nome e o sentido desse nome, como bem notou Frege, são distintos da concepção a ele associada; concepção que se constitui "das memórias de impressões dos sentidos [...] e de actividades tanto internas como externas que [cada um dos singulares] tenha realizado"²². Assim, "uma tal concepção está frequentemente saturada de sentimentos"²³ e é por isso que "a concepção [- leia-se: o significado atribuído -] de um homem não é a mesma de outro"²⁴. Acontece então que, mantendo a terminologia fregeana, há uma variedade de concepções mais ou menos diferentes associadas ao mesmo sentido, ou seja, ao mesmo nome; e esta é de facto, citando ainda Frege, "uma distinção essencial entre a concepção e o sentido do signo, que pode ser propriedade de muitos e, por isso, não é uma parte ou um modo da mente individual"²⁵. O sentido da palavra - que é dado pela definição - é, justamente, o ponto fixo para o âmbito de enquadramento da variabilidade dos seus significados particulares, é ele - o sentido - que unifica as várias significações contextuais, conferindo-lhes comunicabilidade. É, pois, em vista dessa afinidade, e não como um simples capricho de teoria, que a definição de sentido de um nome é importante. Aumentar "a lista das falsas denominações e dos paradoxos: estraga simultaneamente o espírito humano e a linguagem"²⁶. Afinal, "sem alguma afinidade nas concepções humanas a arte seria certamente impossível"²⁷; mas sê-lo-ia, também, a própria associação.

A linguagem é uma produção de técnica e, por isso, tem necessariamente uma episteme. A episteme da linguagem é o domínio do gramático; mas o que funda esse domínio são, depois de constituídos em teoria normativa, os modos de uso das palavras. Uma linguagem, como qualquer procedimento técnico, pode sempre ser sujeita ao estropio normativo, por parte de pseudo gramáticos e de funcionários dirigentes das instituições de educação. Porém, como acontece com todas as leis, é a sua aceitação pela maioria dos singulares que as legitima - neste caso a aceitação das

²² Frege, G., "Sense and Reference", in *The Philosophical Review*, vol. 57, nº 3, 1948, pp. 209-230, p. 212.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rivarol, A., *Oeuvres Complètes de Rivarol*, Tome I, p. 193.

²⁷ Frege, G., "Sense and Reference", pp. 213-214.

novas regras por integração no uso quotidiano dos falantes dessa língua. Escreveu Rivarol, parafraseando Rousseau, que "as ordens do chefe [dos dirigentes] podem passar por vontades gerais na medida em que o Soberano (a nação) [de facto os dirigidos] não se lhes oponha"²⁸, então, "o silêncio universal constitui o consentimento do povo". Mas a rejeição de amputação das palavras por obliteração das suas origens - como é o caso actual na ortografia da língua portuguesa -, não implica a defesa nem de imobilidade nem de inadaptabilidade ao contexto, da própria linguagem; porque ainda que exiba sempre uma forma acabada, uma linguagem é, por essência, geneticamente aberta. Assim, desde que respeitados os princípios sobre os quais ela se erige, o *corpus* da linguagem é expansível. A linguagem é, de facto, no seu fundamento *work in progress*. A expansão da linguagem faz-se, quer pelo aparecimento de novas palavras - sobretudo em domínios técnicos novos e suas produções -, quer por enriquecimento significacional das palavras existentes - em virtude dos novos usos que resultam de novos contextos -, e dá-se no âmbito do seu exercício diário pelos singulares do colectivo. Então, que nenhuma acusação de constrangimento de sentido, ou de carência de significados, lhe seja dirigida, pois isso servirá, somente, como desculpa para as limitações do próprio falante acusador; porque não usar todas as possibilidades disponíveis, será sempre o ónus de quem usa a linguagem. Um uso que tanto pode resultar da simples imitação da fala do outro, como pode fundar-se em domínio epistémico próprio, quer dizer, no conhecimento da gramática da língua que se fala. Um singular vulgar que usa uma palavra acreditando na sua adequação à situação em que a ouviu aplicada conhece as palavras por ouvi-las aos outros e tende a usá-las em contextos que ele considera semelhantes aqueles em que as ouviu, ou mesmo contextos diferentes mas em que lhe parece adequado usá-las. A eventual inadequação, ou a utilização absurda de uma palavra, suscitará, em geral, um comportamento de resposta do interlocutor que denuncia o engano; o uso será então corrigido em ocorrências posteriores²⁹. O escritor poeta - o singular que tem as palavras como matéria das suas produções artísticas -, no uso que faz da linguagem,

²⁸ Rivarol, A., *Oeuvres Choieses de A. Rivarol*, Tome II, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1880, p. 193.

²⁹ Sobre as relações entre conhecimento, contexto e linguagem, veja-se Venturinha, N., *Description of Situations: An Essay in Contextualist Epistemology*, Springer, Cham, 2018, cap. 1, "Language and Reasoning", especialmente pp. 2-4.

junta à crença do vulgar a episteme do gramático e a arquiteitura³⁰ do artista. O sofista limita-se a corromper a linguagem, de acordo com a sua conveniência em cada momento. A estrutura operativa da linguagem, ou seja, a relação que subjaz à instituição do símbolo - o estar por conta de *tal e tal*, ou como se fosse *tal e tal* -, é paradigma para todas as instituições sociais de mediação representativa - económicas, hierárquicas, culturais. Elas "contêm essencialmente alguns elementos simbólicos [...], dispositivos convencionais que significam alguma coisa, ou expressam alguma coisa, ou representam ou simbolizam alguma coisa para lá deles mesmos, *numa maneira que é publicamente compreensível*"³¹, ou comungável. As mudanças na estrutura social e as modas contextuais nas relações entre os singulares reflectem-se na linguagem e moldam o seu uso no dia-a-dia, moldando igualmente o pensamento dos seus utilizadores. Novas palavras podem aparecer, novos significados podem ser dados a algumas palavras existentes - seja legitimamente, seja forçando o âmbito do seu sentido original, ou até mesmo falsificando-o -, porém, será ingénuo pensar que, no essencial, isso não muda nada, porque não há novidade que não se faça acompanhar de consequências.

Deixa-se o âmbito abstracto da consideração geral e fixa-se, agora, o campo concreto das aplicações particulares. Para isso, toma-se o exemplo de uma palavra cuja inadequação de uso muito contamina de absurdo o discurso acerca do fenómeno artístico; "estética" é a palavra em questão. Numa selecção aleatória entre exemplos desse mau uso e dos autores que o praticam escolho Adorno, e olhando mesmo só de relance algumas páginas³² do seu livro *Aesthetic Theory*³³, encontra-se o uso da palavra estética em expressões como: "identidade estética", "semelhança estética", "formas estéticas", "refracção estética", "prazer estético", "sublimação estética", o que, só por si, mostra bem a consequência da indefinição do sentido de uma palavra. A certa altura, Adorno, tendo acabado de referir o que chama "a tendência para

³⁰ A palavra arquiteitura resulta da junção do termo grego ἀρχή - arqu(i)- como prefixo significando princípio, com a conjugação do verbo latino *facio* - fazer; usar-se-á daqui em diante a palavra arquiteitura e suas derivadas para significar invariavelmente: a acção ou o fazer segundo os seus próprios princípios.

³¹ Searle, J., *The Construction of Social Reality*, Penguin Books, London, 1996, pp. 60-61.

³² Concretamente às páginas: 4, 5, 15 e 17.

³³ Adorno, T., *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 2002.

perceber arte seja de modo extra-estético ou pro-estético"³⁴, escreve depois que "arte percebida esteticamente é arte esteticamente mal percebida"³⁵; rendilhado que não será aqui comentado quanto à coerência de significação, mas que se pensa ser suficiente como exemplo. A palavra "estética" é o que resulta como transliteração de αἰσθησις, palavra grega que não encontrou acolhimento no latim, que para dar conta do que por ela era referido tinha as palavras *sentio* e *percipio* - que mesmo sendo duas davam somente conta, e de maneira cindida e incompleta, de uma parte do que se referia com palavra grega. Quando Baumgarten inseriu o termo *aesthetica* no léxico do latim - então já cadáver -, foi para baptizar a nova "ciência da cognição sensitiva"³⁶ que ele desenvolvia e publicava. Mesmo usada só como nome próprio - o da tal ciência -, o significado que a palavra aí assumia inseria-se ainda no âmbito do sentido original do seu uso na língua helénica; assim, escassa censura, quanto à eventual inadequação no uso dessa nova palavra, lhe poderia ser dirigida. Porém, se por um lado o seu uso dava conta da dimensão intelectual da sensopercepção, por outro lado, a especificação do campo de aplicação dessa nova ciência - que o neologismo nomeava - como sendo a "teoria da arte liberal, gnosiologia inferior, pensamento da arte bela, análogo da razão"³⁷, propiciava já toda a confusão que depois se seguiu. No século XIX o termo popularizou-se adquirindo vários significados, sendo alguns deles totalmente exteriores ao próprio âmbito do sentido original da palavra grega - que de qualquer maneira é o único válido. Nas línguas actuais, a palavra "estética" é só uma forma multi-referente - que vem a ser o mesmo que referir tudo e não referir coisa alguma -, é um som e um grafismo desprovidos de sentido próprio e, por isso, sem âmbito de significação; sendo incomunicante, é algo que cada um usa como bem lhe apraz. Para uns "significa a [f]ilosofia do [b]elo"³⁸, para outros é "a experiência pessoal de uma emoção peculiar"³⁹ - a chamada "experiência estética" - e que será "o ponto de partida para todos os sistemas de estética"⁴⁰. Para alguns, ainda, é a teoria que diz respeito à

³⁴ *Idem*, p. 5.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Baumgarten, A., *Aesthetica*, Ioannis Christiani Kleyb, Frankfurt, 1750, § 1.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Bonsaquet, B., *A History of Aesthetic*, Swan Sonnenschen, New York, 1892, p. 1.

³⁹ Bell, C., *Art*, Frederick A. Stokes, New York, 1913, p. 6.

⁴⁰ *Ibidem*.

"significação geral" dos "objectos artísticos"⁴¹, o que quer dizer que o termo "é frequentemente tomado como equivalente a teoria da arte"⁴²; a palavra "estética" é igualmente usada como sinónimo de belo, de bom-gosto e de "um certo tipo de experiência"⁴³. Outros, ainda, usam a palavra estética com o significado de "teoria da percepção ou da susceptibilidade"⁴⁴. A lista é necessariamente breve, mas, para o que é aqui o intento, não parece que precise de ser mais exhaustiva; ela serviu somente para mostrar a importância da definição do sentido como enquadramento do uso significante das palavras.

Recapitulando: o nome refere a situação não analisada; a definição dá o sentido do nome; os significados são o desdobramento do sentido⁴⁵. Na relação com o que nos rodeia temos somente intelecção sensoperceptiva de particulares concretos, pelo que o uso dos nomes como universais se funda numa construção teórica. A situação particular a que se aplica um nome não é definível, é só descritível; a definição do sentido de um nome não é a descrição da situação que é por ele referida. Só há definição do sentido no âmbito de uma ontologia, mas então, os significados particulares são subsumidos no universal a que diz respeito a definição do sentido de um nome, pois não há definição de particulares. A atribuição de *ser* é, portanto, o modo da ontologia; a predicação de essência é o que se afere na definição do sentido. A definição do sentido de um nome é, portanto, como que a paráfrase desse nome, em que se indica a atribuição de ser que diferencia a situação que é referida por essa palavra; como Rama-Kandra explica a Neo, "o que importa é a conexão que a palavra implica"⁴⁶. Ora essa conexão só se dá a ver nos actos de fala concretos, ou seja, em usos particulares; só aí se compreende a relação de referência implicada, porque, só na medida em que é particularizada num contexto, uma palavra adquire um significado. Sem dúvida que é o sentido que, enquanto enquadramento dos significados, confere universalidade ao nome e o faz comunicante; porém, são os

⁴¹ Dewey, J., *Art as Experience*, G. P. Putman's Sons, New York, 1980, p. 3.

⁴² Abercrombie, L., *An Essay towards a Theory of Art*, Martin Secker, London, 1922, p. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Santayana, G., *Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896, p. 15.

⁴⁵ Ver Aristóteles, *Physics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2005, 184 b, - "o nome dá a indicação não analisada da coisa, mas a definição analisa alguma propriedade, ou propriedades características".

⁴⁶ The Wachowski Brothers, *Matrix: Revolutions*, Warner Bros. Pictures, 2003, 8' 16".

diversos significados em que o sentido se expande em cada uso particular, que dão, por assim dizer, vida ao nome. Sendo as palavras abstrações genéricas de sentido, então, a linguagem não é senão um conjunto de termos universais; é essa a sua natureza. A fala, como particularização contextualizada do uso dos universais da linguagem é, pois, o campo da concretização dessas abstrações gerais de sentido nos significados particulares que assumem em cada caso. Nunca uma palavra é exclusiva de uma única situação concreta - que é sempre irrepetível por natureza, o que não é o caso da palavra. É por ter esses dois níveis, diferenciados mas concomitantes, que a existência da palavra implica - para que ela seja de facto uma palavra - a definição do seu sentido e a gramática do seu uso. Sentido e significado formam, portanto, uma unidade composta. Uma unidade cujas partes não são nem redutíveis nem cindíveis. Assim, ignorar a natureza da linguagem e ignorar o sentido de um nome só pode originar desconforto no seu uso. Os que rejeitam a definição do sentido - não só a sua necessidade, mas mesmo a sua possibilidade - acham-na limitada e limitante; os que "gostam do asseio semântico não acreditam em nada"⁴⁷.

b) Do homem

Constatada a evidência do ôntico e afastada qualquer concepção de dualismo corpo/alma, a palavra "humano" será aqui tomada como referindo uma unidade orgânica capacitada de geração metafísica e de qualificação das suas acções, ou seja um organismo intencionalmente ético.

É o facto de conduzir-se nas suas acções segundo princípios e de julgá-las valorativamente nas suas consequências que, aparentemente, constitui o atributo essencial que diferencia os homens dos outros animais. Ora tanto a determinação de finalidade nas acções, como a atribuição de valor nos julgamentos, supõem a posse da capacidade de intelecção, de noese e de autodeterminação ética - que é justamente o que possibilita a humanidade dos homens. Será isso, portanto, a essência do sentido da palavra "homem", ou, pelo menos, é essa a presunção - suficientemente generalizada a ponto de dar nome à própria espécie. Os homens são, portanto, os

⁴⁷ Morris, C., *The Open Self*, Prentice-Hall, New York, 1948, p. 4.

singulares que constituem uma espécie animal susceptível de humanizar-se, ou seja, são animais dotados da capacidade de humanidade. Se ser homem - se possuir humanidade - é ser-se capaz de conhecer e de pensar, de determinar os seus fins e os seus valores, e se isso só se faz na posse de uma linguagem assaz complexa, então, pode dizer-se que a humanidade de cada homem concreto começa com a sua aquisição de linguagem. O desafio que a partir daí se coloca a cada um é, então, o de realizar em si mesmo aquilo que é a essência da espécie - o sentido da palavra "humano". Saber o que está implicado no sentido dessa palavra - com a qual cada singular se refere a si próprio -, conhecer a conexão envolvida no seu uso é, pois, a indagação íntima que cada homem terá de fazer, se quiser consumir a sua humanidade. Afirmar que o terreno para o esclarecimento do sentido do que é dito pela expressão "ser humano" se determina a partir da aquisição e uso da linguagem - enquanto factor possibilitante de inteligência e noese -, decorre do facto constatável de uma certa soberania da palavra, na relação dos singulares humanos entre si e na sua associação em grupos. Que os homens não nascem a saber falar, não admite contestação. Os homens não estão naturalmente dotados de linguagem, ainda que tenham constitutivamente a capacidade para aprendê-la e para a usar. Após a aquisição da linguagem, um homem nunca mais sai dela. Assim, não deverá surpreender que a definição de homem, a mais comum, afirme "o homem como animal dotado de razão e de linguagem"⁴⁸. A palavra "animal" diz a localização taxinómica - a pertença em género; as palavras "razão" e "linguagem" pretendem dizer a essência que discrimina os animais humanos, como espécie diferenciada das demais espécies do género animal. Mas, na medida em que a palavra "razão", ou "racionalidade", serve para referir somente uma das várias modalidades do pensamento, então, ela circunscreve restritivamente o uso da linguagem e a constituição de conhecimento - limitando, por consequência, o empreendimento da consecução de humanidade. Isso supõe, desde logo, um encolhimento injustificado das possibilidades gnósicas e noéticas, na definição que os homens fazem de si mesmos e, sobretudo, na sua própria concepção de humano.

⁴⁸ Weil, E., *Logique de la Philosophie*, J. Vrin, Paris, 1996, p. 3.

Razão ou raciocínio é o termo usado para referir o modo do pensamento dedutivo, ou lógico; é apofântico e visa o prático e a concordância entre os singulares de um colectivo em comunhão de princípios. Que a palavra "raciocínio" se use como significando todo o pensamento, ainda que seja somente um dos seus modos, é já revelador da desvalorização da particularidade de cada singular, face ao comum do colectivo social. O uso da razão, ou seja a razoabilidade dos pensamentos, tem como termo sinónimo a expressão "bom-senso"; assim, qualquer acção considerada razoada - orientada por uso do raciocínio ou pensamento lógico - será julgada geralmente como sendo sensata. O consenso na atribuição ou negação de sensatez aos pensamentos e comportamentos dos singulares de um colectivo acontece, justamente, em virtude da comunhão de critério e dos valores usados no julgamento. Sendo suposta a validade universal dos princípios fundadores das deduções consideradas adequadas, o bom-senso, ou uso da razão, será então chamado senso-comum, ou seja, consenso dos valores de pensamento e de comportamento entre os singulares do colectivo. Pelo que o uso rigoroso e exclusivo da razão instaurará, então, entre os singulares, como que um estado de pensamento homogéneo que, no limite, faz do colectivo um organismo de mente única - por coincidência do ideário cultural e da normativa moral, senão em todos os singulares, pelo menos na grande maioria dos que constituem o colectivo. Porém, se os homens nascem sem linguagem, se ela é algo que aprendem no decurso das suas vidas, haverá necessariamente diferenças de quantidade e de qualidade nessa aprendizagem; seja pela desigualdade das experiências particulares de cada singular, seja pela variedade dos contextos em que elas se dão. Haverá, portanto, diferentes graus no desenvolvimento do uso da razão; pelo que, a partir da condição igualitária de nascer-se sem linguagem, as condições particulares de aquisição da linguagem geram, inevitavelmente, situações de desigualdade na consumação de humanidade dos vários singulares. Então, a descrição que antes foi tomada como definição da diferença essencial de espécie, dos homens, não é mais do que um prospecto, um mero programa em que se prescreve aquilo que se pretende que um homem seja. Se os homens não estão originalmente dotados nem de linguagem nem de razão - que é um dos usos da linguagem -, então, como observou

Weil, "a definição *humana* não é dada para que possamos reconhecer o homem, mas para que possamos realizá-lo"⁴⁹. Mas porque deverá o homem ser racional... porque não intuitivo, ou imaginativo, que são outras modalidades do pensamento? Em qualquer caso, o simples uso de pensamento dedutivo, uma vez tomadas as afirmações anteriores como premissas, conduzirá à conclusão de que a humanidade dos homens não é um atributo de origem, mas sim uma realização que cada singular poderá, ou não, concretizar. Assim, a essência distintiva de espécie será, sobretudo, a posse da capacidade dessa realização - a humanização de si mesmo -, juntamente com a capacidade de determinar a forma a ser realizada. Humanizar-se, então, será sempre um labor *a posteriori* para cada singular, nunca um qualquer determinismo apriorístico. Que os homens nascem com a capacidade de humanizar-se, mas que não nascem humanos, é o que é dito na definição geralmente aceite do sentido da palavra "homem". Assim, a partir do que ficou dito, poderá afirmar-se que um homem é "o ser que é o que ele não é e que não é[, ainda,] o que ele é"⁵⁰. Com a aquisição da linguagem, cada homem singular fica introduzido à humanidade por posse dos meios para humanizar-se, porém, antes de poder fazê-lo, ele terá de conhecer, por si mesmo, qual é o sentido da palavra "humano", para poder decidir a forma a concretizar. Ele terá de compreender, primeiro, o enquadramento de adequação da diversidade das significações da palavra "humano" para poder, depois, fazer valer as diferenças do seu carácter e dos seus próprios valores de acção; ou, então, ele ficará sempre sujeito à realização de si na forma do *outro* comunitário.

Que o mero exercício da razão circunscreva a totalidade do sentido da palavra "humano" não parece ser nem convincente nem sequer argumentativamente sustentável; e, ainda assim, é essa a concepção que vigora. A aquisição de linguagem é condição para ser-se humano, mas, por si só, isso não constituiu um singular como humano, ou fá-lo somente na medida em que possibilita a sua humanização. Se, como já foi dito, a racionalidade é só uma das várias modalidades de pensamento originadas no uso da linguagem, então, a exclusão dos outros modos só pode ser um empobrecimento do possível. A razão é, na afirmação dos racionalistas, o único modo válido de pensamento, em oposição a todos os outros modos que, dizem eles, são

⁴⁹ Weil, E., *Logique de la Philosophie*, p. 5.

⁵⁰ *Ibidem*.

irracionais. A racionalidade pretende-se objectiva; ela tem como vocação, justamente, a formação do consenso entre os julgamentos dos vários singulares, fazendo parecer que a conclusão, obtida por esse modo, é um atributo da própria situação que é julgada. É por desvalorizar a importância do contributo da singularidade, na conclusão do julgamento, que a razão é a modalidade de pensamento que convém às associações normativas hierarquizadas. Mas, mesmo nos colectivos sociais fundados sob égide da mais estrita racionalidade, as outras modalidades de pensamento estão não só inevitavelmente presentes, mas também em exercício - e não há como não estarem -, mesmo que sob o anátema da irracionalidade, da indigência lógica, da loucura. Uma sociedade integralmente racional, ou estagnava - por esgotamento das possibilidades deduzíveis dos princípios determinados -, ou se tornava um mecanismo de movimento perpétuo - pela repetição circular do mesmo catálogo completo dessas deduções possíveis; a renovação não faz parte das possibilidades da razão. Porém, é notória a existência, no âmbito das sociedades racionais, de uma evidente dinâmica de introdução de princípios novos, originando novos conjuntos de sequências dedutivas; seja como solução de problemas técnicos que se levantam - por exemplo os princípios da termodinâmica -, seja como factores de modelação do tecido social - como é o caso do behaviorismo e da cibernética -, seja como legitimação argumentativa dos novos contextos. Então, uma vez que a racionalidade lógica não é geradora de princípios, mas, ainda assim, novos princípios são introduzidos como logicamente válidos, isso cabe necessariamente a outros modos do pensamento que, dessa maneira, acabam sendo tacitamente aceites pela razão. A questão que se coloca, em virtude dessa exclusão de modos, é acerca do estatuto antropológico dos singulares que distendem o seu uso de noese para além do estrito racionalismo; a questão está em saber se eles integram a espécie que é referida no uso racional da palavra "humano" ou se constituem alguma subespécie. A mesma dúvida poderá colocar-se ainda em relação às produções de uns e de outros, mas também às finalidades. Se o sentido da palavra "humano" incorpora o respeito pela diversidade disposicional e de carácter de cada singular, então, a redução racionalista é simplesmente uma violência que os homens se infligem. Mas, se o uso da totalidade dos modos de pensamento é uma restrição de pertença ao conjunto das pessoas de "*alta* sociedade, o estado dos nobres [dos que legislam e dirigem os colectivos e] que são muito próximos entre si, mas muito

distantes dos outros"⁵¹, então ou se trata de um sistema de subjugação, ou são duas espécies distintas misturadas, ou são estados diferentes de concretização de humanidade, em relação hierárquica e de não reciprocidade na pertença à espécie.

A dominação do consenso, por comunhão de princípios, mesmo quando somente implícita - como se mostra no uso da expressão "bom-senso" -, é o que garante a possibilidade da invocação de objectividade das asserções; objectividade que é, no limite, a condição de operatividade da mente única. A prevalência de idiosincrasias, em que cada singular se dá como modelo para si mesmo, surge, então, à luz da concepção racional, como condenada a um subjectivismo relativista que, na sua consequência, parece anular qualquer possibilidade de associação. No primeiro caso, abraça-se o pluralismo, no segundo caso, o egoísmo. Mas o pluralismo, ao contrário de ser o exercício e a vigoração da diversidade, é a prevalência de um como modelo para muitos; o impulso inicial para interpretar a palavra "pluralidade" com a significação sinónima de diversidade é, pois, um logro. Plural é, exactamente, o que não é singular; é da ordem da quantidade, da multidão. Na hermenêutica de múltiplo, como diverso, incorre-se num equívoco categorial. O plural é a multiplicação do mesmo, ou seja, a unificação de muitos sob um único modelo. A pluralidade não é senão a quantidade de reproduções, instanciações ou exemplares, do que é tomado como paradigma. O egoísmo, por seu lado, é a assunção da propriedade de si mesmo como irreproduzível, ou seja, é a possibilidade do diverso. No pluralismo, o próprio de cada homem deve diluir-se na imitação do *outro* social, que é suposto como sendo o único modelo válido; variará o grau da imitação, mas a aspiração é a da total coincidência. Então, os que rejeitam o egoísmo e abraçam o pluralismo assumem, nessa escolha, a prevalência do outro como modelo para si mesmos; é essa a dinâmica que conduz à massificação dos colectivos sociais, ou, em termos nietzscheanos, ao espírito de rebanho. Assim, para o bom-senso do racionalista, "tudo o que pertence como próprio ao indivíduo deverá cair no pior descrédito"⁵². Mas o quê, ou quem, é o *outro* que se imita? O que desde o início nos é dado como modelo e de cujo domínio a

⁵¹ Kant, I. "Anthropology from a pragmatic point of view", in *Anthropology, History, and Education*, Zoller, G., and Loudon, R. B., (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2007, pp. 227-429, 3 (7:120), p. 232. Ver também, *Anthropologie: du Point de Vue Pragmatique*, M. Foucault, (trad.), J. Vrin, Paris, 1979, p. 12.

⁵² Stirner, M., *L'Unique et sa Propriété*, La Revue Blanche, Paris, s/d, p. 210.

grande maioria nunca sai? A propriedade do singular que se conforma ao modelo é o *outro* como si mesmo, e, por isso, Weil falava em ser-se o que não se é. Porém, nessa assunção de propriedade, não é o singular que tem o *outro* como posse sua, é esse *outro* - que não é senão a norma como mera abstracção do colectivo - que se apropria do singular que o imita. O círculo fecha-se, quando esse singular apropriado - comunitário - se dá a si mesmo como modelo de humanidade na educação de novos singulares. O procedimento pode ser facilmente esquematizado recorrendo ao conceito kantiano de imperativo categórico⁵³, mas o problema subsiste, porque se cada um se dá a si mesmo como modelo, que é o que está implícito na formulação de que o que é bom para mim é necessariamente bom para todos, ou vigora a subjectividade, ou um único se impõe a muitos com modelo - que é o que acontece quando a máxima da acção de um singular se toma como lei universal. Se forem imperativos categóricos *a priori* o paradigma da acção racional dos homens, então, a coincidência de valores é já, por natureza, total - o que corresponde ao registo da mente única e a um rigoroso determinismo. Se a máxima kantiana for interpretada como significando que cada singular deve dar-se a si mesmo como modelo das suas acções, então, a incoincidência entre singulares ou conduzirá ao subjectivismo, que no seu limite relativista aparece como desagregador de associação, ou um se impõe, de alguma maneira, aos demais, como sendo a única formulação adequada, e isso é despotismo⁵⁴. A questão que subjaz a tudo isso pode reduzir-se, ou à aceitação de um determinismo universal inultrapassável, ou à reclamação de autodeterminação por arbítrio de cada singular. A existência de instituições sociais de vocação violenta e obedientes a um Estado - o *outro* legislador -, instituições cuja finalidade consiste na imposição do cumprimento do modelo oficial - que é a vontade do que dirige - pelos singulares dirigidos, é exemplarmente ilustrativa do modo da legitimidade do valor universal das leis da razão, das sociedades actuais. Num tipo de sociedade regulada moralmente, cada homem não pode decidir acerca dos valores e fins que quer viver.

⁵³ Ver Kant, I., *Groundwork for the Metaphysics of Morals*, Yale University Press, New Haven/London, 2002. Dado que um imperativo categórico *a posteriori* não é senão a norma moral social e por isso de circunscrição legislativa restrita, só o imperativo categórico *a priori* - como "ordem da razão" e legislação transcendental ou "princípio supremo de moralidade" - poderá garantir a sua validade universalmente.

⁵⁴ Na aplicação da segunda máxima, conhecida como *Lei de Natureza*, o que acontece de facto, dada a irredutibilidade das experiências subjectivas, é que o sujeito reduz toda a diversidade das experiências dos outros ao catálogo das suas próprias experiências; o que parece ser um alargamento de horizonte é de facto um estreitamento.

Os valores disponíveis são os que informam moralmente a sociedade de que ele é parte, pelo que os seus fins, e comportamento, terão de enquadrar-se nos objectivos determinados pelas instituições dirigentes; é nesse terreno que prolifera a hipocrisia. A conformação e o adestramento de cada singular, desde tenra idade, aos valores e objectivos do modelo social, a que se chama educação e cultura, são feitos, hoje, mais por condicionamento comportamental e por habituação reactiva, do que por violência física. O que se aprende são as regras práticas do bom-senso no convívio social; no âmbito da conversação, por exemplo, saber "escolher um assunto que interesse a todos e dar a cada um a ocasião de tomar convenientemente a sua parte [na conversação]"⁵⁵, ou mesmo, "não mudar de assunto sem necessidade e não saltar de um tema para outro"⁵⁶; a recompensa pelo comportamento adequado é a aceitação desse singular pelo(s) *outro(s)*, como um igual. A mesma relação de exterioridade mostra-se, também, no modo do conhecimento racional - dito científico -, em que "o homem aparece com a sua posição ambígua de objecto para um saber e de sujeito que conhece"⁵⁷. Então, o que a definição vulgar do sentido da palavra "homem" faz é impor a exclusividade da razão como condição da pertença à espécie humana e, sobretudo, o tipo de homem que cada singular deve fazer-se, para poder pertencer adequadamente ao colectivo social em que nasceu e é educado. Assim, a definição inicialmente formulada é já uma norma da razão, ela não é mais do que um princípio categórico normativo, que se dá a si mesmo como uma prescrição *a priori* para todos os singulares. Porém, quando se torna necessário indicar a alguém como se *deve* ser, confirma-se, com isso, a não necessidade de ser assim, ou seja, a possibilidade de ser diferente. De facto, como escreveu Weil, "o homem concreto [...] não é privado de razão"⁵⁸, tal como, em princípio, não é privado de imaginação, nem das outras modalidades de noese, mas acontece que cada um "a possui num grau mais ou menos elevado"⁵⁹. Resulta disso, por simples dedução silogística, que sendo a razão um atributo dos homens, ela é-o como modo do pensamento e não como natureza essencial. Um homem pode ser mais ou menos razoável, mais ou menos opinativo,

⁵⁵ Kant, I. "Anthropology from a pragmatic point of view", § 88 (7:281), p. 381.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 323.

⁵⁸ Weil, E., *Opus cit.*, p. 4.

⁵⁹ *Ibidem*.

mais ou menos imaginativo, sempre em combinações diversas - por força do tipo de carácter e do contexto da acção - que são mutáveis. Ora se um homem pode ser diferente do que é actualmente, então, os homens têm a capacidade de modificar-se. Assim, cada singular poderá conhecer o que é, e escolher o quer ser, sem outro determinismo que não seja o do exercício do seu próprio arbítrio e o ambiente social em que o exerce.

A partir do final, ou mesmo meados do século XIX, com o desenvolvimento da electromecânica, da microfísica e da termodinâmica, da técnica de matrizes estatísticas e da teoria da informação, do behaviorismo e da cibernética, o ponto de vista tecnológico começa a afirmar-se como o fundamento possibilitante de um novo modelo de organização da sociedade. Actualmente o organismo social obedece já ao desenho do projecto tecnológico. A estrutura normativa da associação contemporânea é a da outorgação de direitos, o que supõe, como condição de partida, a carência de autonomia dos singulares associados. Os direitos são religiosamente inscritos como normas constitucionais de cada associação particular e tendem para a generalização em aplicação universal; porém, eles podem sempre ser suspensos por quem os concede. Há direitos dos trabalhadores e dos consumidores, dos dirigidos e dos dirigentes; mas quanto mais se expande a particularização dos direitos, mais se mostra a extensão da abdicação de vontade pelos singulares, porque a cada direito corresponde uma cedência. Mas, sendo homens os que outorgam os direitos aos homens, a si mesmos portanto, não estará, com isso, a própria racionalidade associativa a perder coerência com a afirmação simultânea de liberdade? Se de alguma coisa os homens foram libertados, foi de se dirigirem a si mesmos - e quantos mais direitos tiverem, mais livres estarão desse encargo. Um direito é, sempre, uma concessão que quem domina faz a quem é dominado. Ora, as sociedades têm sido, e continuam a ser, fundadas em relações de subjugação, como se fosse essa a única possibilidade de relação *inter homines*; como se o velho dualismo senhor/servo, ou eleito/eleitor e dirigente/dirigido - simples eufemismos para muito civilizadamente significar o mesmo -, fosse uma determinação de natureza e um facto inultrapassável. O acto determinante na constituição das associações de homens tem sido o da abdicação da condução de cada singular por si mesmo. Essa delegação do querer, a

troco da pretensa comodidade e segurança, é legitimada por um discurso altamente sofisticado acerca da liberdade de escolha e da vontade da maioria. No fim, o que resulta sempre é o domínio de alguns sobre muitos. À assunção por poucos do querer de todos chama-se representatividade; à declinação do querer dos singulares - ou consentimento de subjugação - chama-se delegação da vontade. A aceitação disso, como se fosse uma condição de natureza, acontece, porque, nascendo-se sempre no seio de uma sociedade, se nasce já membro de um colectivo e, por consequência sujeito já ao contrato social que vigora; crescendo-se privado da assunção do governo de si mesmo. Herança de progenitura, por educação e cultura. Assim, por condição inicial, tal como escreveu Junger, citando Goethe, "somos todos seres colectivos [... pois] possuímos e somos verdadeiramente pouca coisa que possamos dizer nossa"⁶⁰. A primeira *forma* de qualquer homem é sempre, de facto, a forma do *outro* que o acolhe, pois, os homens iniciam-se em humanidade por mimese dos que os rodeiam. Que eu seja outro que não eu, pensando que sou eu mesmo, é o que diz a expressão weiliana da negatividade como presença operativa na alienação, mas, também, como possibilidade na apropriação de si mesmo. A mole social submissa - cada um dos beneficiários dos direitos instituídos - não terá, por isso, senão "uma mera sombra e reminiscência de humanidade"⁶¹; são homens geralmente alienados de individualidade, que se desconhecem a si mesmos e só se reconhecem nos outros, na circularidade próprio dos jogos de espelhos. Homens que se comerceiam como acção e como pensamento, na condição de meras unidades de consumo, substituíveis. Mas, para um homem que se pensa a si próprio, duas questões se levantam imediatamente: porque "deve o cidadão, mesmo por um momento [...], resignar a sua consciência para o legislador?"⁶², e, tendo "cada homem uma consciência"⁶³, porque não se fundam as sociedades em mutualidade de respeito? É no âmbito desse questionamento que a negatividade poderá tornar-se negação e recusa em coincidir. Mas se, à luz da razão, é a vigoração da coincidência, na forma do consenso social, que se dá como princípio de harmonia, então, qualquer acção de autodeterminação singular será considerada um

⁶⁰ Junger, E., Ernst Junger / Martin Heidegger, *Correspondance 1949-1975*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2010, p. 161.

⁶¹ Thoreau, H. D., "Civil Disobedience", in *The Writings of Henry David Thoreau*, vol. X, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 1893, pp. 131-170, p. 135.

⁶² *Idem*, p. 134.

⁶³ *Ibidem*.

acto irracional e perturbador da ordem estabelecida. Para o pensamento racional, "a loucura é a perda do *sentido comum* (*sensus communis*) e a substituição por um *sentido lógico privado* (*sensus privatus*)"⁶⁴. Assim, tomando como o próprio de cada singular a sua coincidência com o *outro* - que não é senão a norma social -, o conceito de loucura ou alienação é pervertido; ele passa a usar-se não para significar a dissolução do próprio na uniformidade social, mas para referir a diferenciação do singular em relação, justamente, à uniformização social e à banalidade do bom-senso comum - ou politicamente correcto, na expressão em voga. Porém, essa discriminação que um singular conscientemente opera em si mesmo é, justamente, o assumir da sua unicidade e da apropriação de si mesmo; procurando, dessa maneira, deixar de ser o que não é. Então, à construção de individualidade, por separação da norma e da consensualidade do bom-senso, chama-se, por decreto da mais iluminada racionalidade, alienar-se. E assim, à força do mau uso das palavras e por hábito continuado de falsificação do sentido, foram, "pouco a pouco, estigmatizadas palavras que na origem eram muito respeitáveis"⁶⁵. O ego, que foi para Descartes o limite da dúvida e a certeza do ser, é anatematizado enquanto "egoísmo" - que não é mais do que a assunção da condução de um singular por si mesmo, o que, para a compreensão do racionalista, parece ser algo infinitamente ultrajante.

As sociedades são colecções de singulares normativamente reguladas; elas podem diferir na forma, em virtude do conteúdo da norma que as constitui, mas não na estrutura. A norma do organismo social mostra-se no comportamento dos singulares seus constituintes e subsiste por essa praxis, pelo que "o carácter dos associados determina o da sociedade"⁶⁶. Porém, na medida em que uma "criança nasce membro da espécie humana"⁶⁷ no seio de uma associação, ela adquire, desde logo, "um reportório de comportamento sob as contingências de recompensa a que está exposta como um indivíduo [de facto um singular]"⁶⁸. Essa situação origina uma dinâmica de circularidade tendencialmente perpetuante, pois, dado que é a própria praxis condicionada que mantém activo esse mesmo condicionamento, torna-se difícil

⁶⁴ Kant, I. "Anthropology from a pragmatic point of view", § 53 (7:219), p. 324.

⁶⁵ Stirner, M., *L'Unique et sa Propriété*, p. 210.

⁶⁶ *Idem*, p. 263.

⁶⁷ Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, Penguin Books, Middlesex, Victoria, 1976, p. 126.

⁶⁸ *Ibidem*.

qualquer mudança. Uma criança age, desde os primeiros momentos, no quadro da regra que vigora no colectivo de que é parte - família, nação, espécie - e sob as determinações que constituem a cultura a que está exposta. É comportando-se em conformidade com as ideias e os valores do *status quo* que os singulares asseguram, nessa continuidade, a preservação do catálogo de direitos. Se "o direito é o espírito da sociedade"⁶⁹, facilmente se compreende que a dispensação de direitos seja a tonalidade geral das sociedades contemporâneas. E porque é do direito do Homem - como espécie - que se trata, então, todos os homens, em todas as sociedades, estarão abrangidos por essa mesma norma; que, suposta a sua validade universal, adquire o estatuto de imperativo categórico, impondo-se assim a todos como laço homogeneizador e globalizante, tolhendo a própria diversidade das formas de associação. Porém, se cada homem é antes de tudo, e acima de tudo, um ser único e irreduzível, com as suas idiosincrasias particulares, então, o pertencer à espécie humana - atributo abstracto que decorre do mero facto de haver homens -, não pode servir como um entrave à realização da humanidade de cada homem particular. Porque, então, "o indivíduo torna-se o escravo da Sociedade e não tem direito a não ser que a Sociedade lhe dê direito, quer dizer [...] se ele vive segundo as leis da Sociedade"⁷⁰, ou seja, um singular só tem direitos se for semelhante ao *outro* social. A pertinência da questão enunciada por Stirner, é que ao ser imposto a um homem concreto o direito da abstracção Homem, nada restará a esse singular como próprio dele. É então que emerge de novo o tema do consenso, do bom-senso, e do exercício da negatividade pelo próprio, que conhecendo não ser o que ele é, quer vir a sê-lo; a oposição entre a unicidade de cada singular, e a sua igualação, forçada pela norma da associação, à abstracção do colectivo. Claro que cada homem é sempre único. Porém, não é menos certo que, tendo sido educado para um modo de comportamento normalizado, ele converte a sua unicidade, em assemelhação ao *outro* do bom-senso; ele troca a sua vontade por um catálogo de direitos. Na relação social a soberania é do *eu*, porque a colecção dos associados é sempre o *outro*. A relação social não é uma relação entre singulares, é a relação de cada singular com o direito que vigora - com o bom-senso, com a cultura. Por isso, as relações dos singulares, uns com os outros, no

⁶⁹ Stirner, M., *L'Unique et sa Propriété*, p. 231.

⁷⁰ *Idem*, p. 234.

seio de uma associação nunca é directa, ela é sempre mediada pela instituição social. Qualquer comércio de singulares entre si é sempre do domínio da instituição Estado - que o aprova e o taxa, ou o nega, o declara ilegal, o pune. Que o Estado tenha a forma do "tirano", ou a forma da "opinião pública", é sempre ele o legislador; porque é suposto que "uma sociedade por assim dizer acéfala," como escreveu Proudhon, "não pode viver"⁷¹. De facto, comportamento adequado, norma social, cultura, constituem uma tríade de tal maneira entrosada que, até mesmo para os seus críticos, é difícil separar os domínios, determinar-lhes precedências e, sobretudo, negar-lhe a necessidade. As diferenças de norma social determinam diferenças na cultura e no comportamento dos singulares; a cultura, como conjunto de práticas, determina o comportamento dos singulares e a norma social; por último, o comportamento dos singulares, legitima a norma social e preserva a cultura. Os homens estão, portanto, expostos a contingências de ambiente diversas, que os condicionam nos comportamentos e lhes determinam hábitos. Assim, qualquer alteração do ambiente é acompanhada por modificações no comportamento e nos hábitos. Porém, por sua vez, são esses mesmos comportamentos que provocam as alterações no ambiente. Então, a sugestão comportamental para modificação intencional das contingências ambientais, com a adequação correspondente dos valores de recompensa, ou seja, "uma sequência programada de contingências"⁷² - desenhada de acordo com a mudança de comportamento que quer operar-se -, suscitará as modificações desejadas nos singulares a elas sujeitos, que, dessa maneira, consumarão as mudanças programadas. O que nisso se mostra é que a possibilidade de modificação dos singulares tanto pode ser originada no próprio, como no *outro*. É, justamente, sobre estes dois aspectos que incide o desenho da cibernética do comportamento na sociedade tecnológica contemporânea. "O ambiente social é o que é chamado uma cultura"⁷³, escreveu Skinner, e se é certo que "ela forma e mantém o comportamento dos que vivem nela"⁷⁴, não é menos certo, que é, exactamente, graças ao comportamento "dos que vivem nela", que essa cultura se fortifica e subsiste. A evolução de uma cultura acontece quando novas práticas tomam o lugar de outras

⁷¹ Proudhon, citado por Stirner, em, *L'Unique et sa Propriété*, p. 288.

⁷² Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, p. 147.

⁷³ *Idem*, p. 141.

⁷⁴ *Ibidem*.

anteriores; esse movimento, porém, não é errático, ele poderá fazer-se tanto por imposição natural, como por desenho tecnológico, mas sempre em vista de algum fim e suscitado por um qualquer motivo. Do ponto de vista do behaviorismo skinneriano, "um próprio é um reportório de comportamento apropriado a um dado conjunto de contingências"⁷⁵, pelo que poderá dizer-se, então, que "a identidade conferida a um próprio decorre das contingências responsáveis pelo comportamento"⁷⁶ e não de qualquer acção autodeterminada. O comportamento dos homens poderá, portanto, ser moldado mediante modificações selectivas das contingências e das compensações, ou seja, do ambiente contextual e dos valores culturais. A tarefa do *designer* cultural é, então, "acelerar o desenvolvimento de práticas que tragam à acção as consequências remotas do comportamento"⁷⁷ consideradas adequadas, pelos dirigentes, em função dos fins em vista. Da estabilidade da cultura, ou ambiente social, decorrerá a estabilidade do modelo comportamental dos singulares. Assim, "evitar o excessivo respeito pela tradição e o medo da novidade por um lado, e as mudanças excessivamente rápidas por outro"⁷⁸, é propiciar a estabilidade social sem anular a disponibilidade para a mudança. "Ainda não vimos", escreveu Skinner a propósito das possibilidades do uso da ciência cibernética e do behaviorismo, "o que o homem pode fazer do homem"⁷⁹; por isso, ainda segundo Skinner, o "bom governo é sobretudo uma questão de controle do comportamento humano"⁸⁰. Mas poderá chamar-se humano a um singular moldado tecnologicamente por manipulação comportamental? Afinal, como deixou escrito Thoreau, se "um homem a pensar ou a trabalhar está sempre sozinho, deixem-no estar onde ele quiser"⁸¹; então, poderá ser ainda mais notável observar o que os homens, querendo, podem fazer como sociedade.

Do que ficou dito destacam-se, como deduções mais evidentes, que um homem tanto pode pensar racionalmente, como pode não pensar racionalmente; que um homem tanto pode comportar-se de uma certa maneira, como pode comportar-se

⁷⁵ *Idem*, p. 149.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Idem*, p. 141.

⁷⁸ *Idem*, p. 150.

⁷⁹ *Idem*, p. 210.

⁸⁰ *Idem*, p. 177.

⁸¹ Thoreau, H. D., *Epigrams of Thoreau*, Haldeman-Julius, E. (ed.), Appeal Publishing Company, Girard, Kansas, s/d, p. 8.

de outra maneira diferente; que um homem tem a capacidade de modificar-se e de ser modificado - porque cada singular, conhecendo o homem que é, poderá fazer-se o homem que quer ser, mas, poderá ser, também, totalmente governado por outros. Groethuysen, que pensou o homem como sendo "uma criatura determinada de uma certa maneira pelas qualidades próprias à sua espécie"⁸², enfatizou a homogeneidade abstracta. Stirner, pensou-se enquanto homem concreto, com o seu temperamento particular, ou seja, como um dos singulares da espécie humana que se toma-se a si mesmo como a sua "propriedade em todo o tempo e em toda a circunstância, quando entend[e] possuir-[s]e e não [s]e rebaix[ar] aos outros"⁸³, ele sublinhou a unicidade e a conquista de individualidade. Skinner, por outro lado, considerou a concepção de homem "autónomo como um dispositivo usado para explicar o que ele [homem] não pode explicar de outra maneira [...], pelo que] só desapossando-o [dessa autonomia,] podemos voltar-nos para as causas reais do comportamento humano[...], indo] do inacessível para o manipulável"⁸⁴; mas então, ou a manipulação é extra humana, ou haverá dois tipos de homem: os que manipulam, os que são manipulados. Weil considerou que "o homem é o ser que, porque razoável, pode enganar-se e pode ser enganado"⁸⁵ - mas que pode, também, enganar os outros intencionalmente. Ser razoável é, segundo Weil, "ser dotado de discurso razoável, não porque possa entender-se com os seus iguais e excluir a contradição do que diz, mas porque pode formar um discurso não contraditório e fundá-lo sobre uma realidade não contraditória"⁸⁶. São quatro exemplos que, pensa-se, dão conta de uma maneira que é aqui suficiente, do largo espectro de possibilidades de consideração acerca do que é, ser homem. É claro que haverá uma infinidade de variações combinatórias que completam o quadro dos possíveis, mas não é este o lugar para essa apreciação.

Cada homem é único; mas não é o único. Um singular, enquanto único, não é sistematizável, e é por isso que, nesse processo, ele é desapossado do que lhe é próprio. Organismos sistematizados são artigos meramente funcionais, como peças no *mecanismo* social, os singulares com especificações uniformizadas são consumíveis e

⁸² Groethuysen, B., *Anthropologie Philosophique*, Gallimard, Paris, 1953, p. 280.

⁸³ Stirner, M., *L'Unique et sa Propriété*, p. 195.

⁸⁴ Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, p. 196.

⁸⁵ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p.32.

⁸⁶ *Idem*, p. 31.

substituíveis. A sistematização supõe um modelo, mas "os modelos são construídos após observação da realidade e não o inverso, [...] nenhum modelo é prévio a qualquer realidade"⁸⁷. Dos homens, pode descrever-se a constituição física e o comportamento observável - o discursivo incluído -, mas não o pensamento. O pensar de cada singular transcende a observação pelos outros⁸⁸; pensamentos e finalidades são um terreno íntimo do próprio. Porém, na medida em que cada homem é educado por outros homens, coloca-se sempre a questão de saber o que há de próprio e de alteridade em cada singular, seja nos seus pensamentos, seja nas suas decisões. Idiossincrático, mas manipulável, cada singular será, necessariamente, à partida, tão único quanto semelhante. Porém, essa semelhança constituir-se-á em alteridade no momento exacto em que, num acto de pensar-se a si mesmo, um homem não se reconheça como o próprio dos seus pensamentos e das suas decisões. Nessa situação, ele estará em condição de apossar-se do que lhe é próprio, de determinar os seus valores e o seu querer, ou seja, de formar-se a si mesmo. Então, a partir do que já é, umas coisas rejeita e outras mantém, outras, ainda, modifica-as. A diferença estará em que ele já não age por mera imitação do comportamento e da finalidade alheia, antes o faz por exercício do seu próprio querer e em vista da sua própria finalidade. Porém, o que cada homem particular considere ser o melhor para si mesmo, não tem que ser, também, o melhor para todos os outros homens. Ser-se o próprio é, então, determinar-se a si mesmo enquanto singularidade única e irreduzível - quanto a princípios, quanto a fins, quanto ao comportamento -, o que não quer dizer, erguer-se contra os outros, e menos ainda, negar a sociabilidade. A diferença implicará sempre contrariedade, mas não será necessariamente oposição. O ôntico, o substantivo, é sempre diferente; igualdade e semelhança são figuras úteis no discurso de atribuição de identidade, mas elas só podem ocorrer abstractamente, sob a suposição dos universais. É por isso que os conceitos de unicidade, propriedade, humanidade, enquanto termos universais da linguagem, são determinações atemporais do Homem - enquanto espécie -, mas contextuais em cada homem singular - enquanto único. Um homem concreto não é chamado homem por pertencer à espécie, ele é a espécie. É-se

⁸⁷ Radcliffe-Brown, *The Social Anthropologie of Radcliffe-Brown*, Kuper, A., (ed.), Routledge and Kegan Paul, London, 1977, p. 42.

⁸⁸ Mesmo no caso da EEG o que se regista poderá ser ou a causa ou a consequência, mas não o conteúdo de um pensamento.

chamado homem por posse dos atributos que dão origem e uso à palavra "homem". Na constituição da linguagem, a situação referida é anterior ao nome que a refere; porém, no âmbito da onticidade, o possuidor é contemporâneo do que é possuído. A sistematização, como construção teórica, é sempre posterior à observação do que se sistematiza. Cada singular é simultaneamente único - por idiosincrasia - e semelhante - por contexto; e como ambos - idiosincrasia e contexto - supõem a possibilidade de modificação, o singular é também modificável. O ambiente contextual é fluxivo por via das inúmeras interacções cósmicas; o singular é-o por disposicionalidade. O contexto contemporâneo - ambiente cultural e modelo social -, por ser tecnológico, implica redução de humanidade nos singulares que, com os seus comportamentos, possibilitam e preservam esse estado de coisas.

c) Do conhecimento

Na medida em que possuem e exercem as capacidades de pensamento e de linguagem, os homens são dotados de gnose - de resto a construção da própria linguagem envolve já conhecimento. Gnose e conhecimento são palavras sinónimas. Tal como ocorre no exemplo dado por Frege, acerca de Vénus - que tanto é chamada estrela da manhã, como estrela da tarde -, também as palavras "gnose" e "conhecimento" referem a mesma situação, ou seja, ainda que gnose e conhecimento sejam duas palavras diferentes, não é diferente o que é referido por elas. A diferença em relação ao caso do exemplo acima apresentado, está em que o que é referido pela palavra "Vénus" é, por assim dizer, directamente observável, enquanto que a situação que é referida pelas palavras "gnose" e "conhecimento", enquanto atributo psíquico em cada homem, não é directamente observável - ao contrário dos atributos físicos, como por exemplo, a cor do cabelo, o sexo, ou o tamanho dos pés. Tomando como adequada a afirmação segundo a qual "as propriedades comumente atribuídas a qualquer objecto são, em última análise, nomes para os seus comportamentos"⁸⁹, poderá dizer-se, então, que o conhecimento de cada homem se mostra indirectamente nas suas acções. O conhecimento é, portanto, a tessitura de referências em que cada homem particular sustenta as suas afirmações e os seus actos

⁸⁹ Ashby, W. R., *An Introduction to Cybernetics*, John Wiley & Sons, New York, 1956, p. 7.

quotidianos. Mas, no âmbito da existência de cada singular, o conhecimento é menos um conjunto de aquisições definitivas do que uma aquisição contínua e sempre actualizável, seja por noese de experiências directas - como modelador do carácter -, seja por educação e cultura científica - como *background* para o desejado consenso e para a boa integração dos singulares no colectivo social. No âmbito das sociedades é o ambiente cultural - a normatividade das relações intersubjectivas - que lhes dá a forma, sendo o nível de aquisição exibido nos comportamentos mais ou menos adequados dos singulares integrantes. Enquanto cultura de uma civilização - como colecção ampla de pessoas que em cronologia extensa comungam os mesmos princípios - os conjuntos de conhecimentos são acumuláveis, transmissíveis, modificáveis, ou mesmo substituíveis. Desde logo, as eventuais modificações no ambiente físico, no contexto normativo e na finalidade da associação, na esfera de qualquer colectivo, são concomitantemente acompanhadas da respectiva adequação do conhecimento que as sustenta. Na medida em que qualquer acção, enquanto comportamento causador de um certo fim em vista, supõe sempre algum conhecimento, então, a praxis dos homens é necessariamente gnósica - e possivelmente epistémica. Mas se a acção prática é informada por conhecimento, também este, mesmo na abstractividade aparente da sua natureza teórica, não dispensa o ôntico e o prático para poder constituir-se. Porque "mesmo quando imaginamos criaturas quiméricas, somos tributários dos elementos que constituem o animal"⁹⁰, e de igual maneira se passa com a geometria, com a matemática, e mesmo com a produção poética - já que "as capacidades da arte não excedem o dado"⁹¹. Todo o conhecimento, mesmo quando é dito especulativo e não susceptível de uso, tende sempre para alguma aplicação prática - a bomba de hidrogénio não seria possível sem a cisão do átomo, que por sua vez é devedora de um conjunto complexo de experiências práticas e de um intricado raciocínio matemático. Aceitando, como constatação de evidência, a suposição dos homens serem entidades gnósicas, procurar-se-á primeiro alguma clarificação acerca do que é referido por essa palavra, através da profusão de nomes usados para referir a mesma situação: gnose, conhecimento, consciência, compreensão, entendimento, crença, episteme, ciência,

⁹⁰ Junger, E., *Type, Nom, Figure*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1996, § 16, p. 22.

⁹¹ *Ibidem*.

sabedoria, certeza; esclarecendo, depois, a questão da existência de modalidades diferenciadas no campo geral do conhecimento e, também, acerca das características que as especificam. Por irrelevância no contexto da discussão do que é aqui o assunto central, estão excluídas quaisquer considerações de análise ou de crítica das diferentes teorias acerca da fundação do conhecimento; por isso, a aceitação sem necessidade de justificação, da posse de conhecimento como posição prévia. Ainda assim, pensa-se que qualquer contestação céptica sobre a possibilidade de constituição de gnose é mera elucubração de sofista; já que, para poder negar a possibilidade de conhecer, o céptico tem que conhecer o que é referido pela palavra "conhecimento", da mesma maneira que para afirmar a impossibilidade de conhecer, ele terá que conhecer o que é não-conhecimento. Exposto o absurdo e a hipocrisia implicados numa tal posição, e que lhe minam o fundamento, toda a argumentação subsequente não passará de comédia burlesca.

Que gnose e conhecimento são, exactamente, palavras sinónimas é uma mera questão de étimo. Ambas entraram nas línguas actuais partir do termo grego γνῶσις e do latim *cognosco* ou *nosco* - a partir do arcaico *gnosco* de γιγνώσκω. Episteme e ciência estão em situação semelhante. Temos, assim, que em cada um dos dois pares: gnose/conhecimento e episteme/ciência, os termos se equivalem mutuamente. Mas há ainda, além desses, como se disse antes, vários outros nomes que referem igualmente a situação a que se chama conhecimento. Quanto à hierarquia de importância na precedência, noese, linguagem, conhecimento, ela é praticamente indiscernível pela sua contiguidade; mesmo que, no limite, possa parecer possível a aquisição de algum conhecimento sem recurso à linguagem. Uma das grandes confusões entre as muitas que ocorrem, sobretudo no campo da psicologia e de estudos conexos, acontece quando se usa a palavra "consciência" em substituição da palavra "conhecimento" - que se mostra em expressões vulgares, como por exemplo: "conhecimento consciente" e "pensamento inconsciente". Conhecimento consciente é uma redundância. Maior logro se encobre no uso da palavra "inconsciência", ou "inconsciente", com vista a referir algum tipo de pensamento e de conhecimento - nomeadamente o dito "conhecimento inconsciente", tão caro à psicanálise. O que aí se afirma, inauditamente, é que o próprio conhece desconhecendo que tem esse

conhecimento. Trata-se de algo a que pode bem chamar-se, em terminologia wittgensteiniana, uma incompreensão gramatical⁹², ou do jogo de linguagem em que é pertinente o uso da palavra "inconsciente". A relação de sinonímia que existe nos termos positivos, é igualmente válida para a formulação negativa desses mesmos termos; pelo que, sendo a palavra "inconsciência" um sinónimo da palavra "ignorância" e, também, da palavra "desconhecimento", não vejo como possa sustentar-se coerentemente que o não saber é uma forma de saber, ou que alguém sabe o que ignora, e que conhece o que desconhece. Diz-se que se conhece, aquilo que se sabe, ou de que se tem consciência - e nisto se mostra como a situação referida pelas três palavras é a mesma. Se se conhecer o sentido, por exemplo, da palavra "identidade" - o enquadramento do seu campo significacional -, isso quer dizer que se domina a gramática dessa palavra e que se saberá usá-la nos contextos adequados, pois tem-se consciência do que é ser ou não ser idêntico. Acontece que o significado de identidade - a situação que se quer referir no uso contextualizado dessa palavra - não é o mesmo para os entes físicos e para as abstrações teóricas, por exemplo na matemática - são "jogos de linguagem" distintos. No âmbito do físico, há diferença de sentido entre o que é idêntico e o que é igual, ou o mesmo - dois homens podem ser idênticos, mas não são iguais, não são o mesmo; no ontico, só o próprio, como único, é igual a si, ou seja, é o mesmo. Ser idêntico é ser só parecido. Na matemática, em termos simples, a expressão de identidade é dada pelo sinal de igualdade; mas no âmbito da linguagem natural, ser igual não é o mesmo que ser idêntico - o primeiro significa coincidência total, o segundo refere o parecido ou semelhante. Por isso, o significado do sinal de igualdade em uso na matemática é diferente do significado da palavra "igual" em uso na referência de entes físicos. Se se estiver num pinhal e se atribuir a letra "A" a um pinheiro, a letra "B" a outro pinheiro e a letra "C" a um terceiro pinheiro, pode ilustrar-se positivamente o exemplo estafado de: "A" = "B" e "B" = "C" então "A" = "C"; aqui, o uso do sinal = é adequado, pois "A", "B" e "C" são todos referidos pela palavra "pinheiro" - como sendo entidades da mesma espécie -, ainda que nenhum pinheiro seja igual aos outros. A dedução, ou cálculo, é adequada

⁹² Ver Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, (G. E. M. Anscombe, and G. H. von Wright, eds.), Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge, 1998. Mesmo se tema é transversal a todo o pensamento do filósofo, a obra referida dá boa conta do que está em causa.

no âmbito da lógica formal e da matemática, mas não o é no domínio da linguagem natural e na referência ao ôntico - aos particulares concretos -, onde não há igualdade senão do próprio consigo mesmo⁹³. Isto mostra a variabilidade de significação das palavras e a importância do contexto, ou "jogo de linguagem", em que são usadas. Não sendo as situações particulares de uso redutíveis umas às outras, um significado que pode ser válido num dado contexto não será necessariamente válido em todos os contextos. É claro que a analogia de idêntico com igual, de facto a indistinção no uso das duas palavras, tanto na linguagem natural, como na lógica formal, é um artifício útil - por exemplo na programação de sistemas computadorizados de execução de tarefas, em que é praticamente inócuo -, mas que pode ser desastroso no pensamento filosófico. Dessa obliquidade no uso - que podendo ser legítima regionalmente não parece poder generalizar-se - decorrem absurdos que, mesmo se são geralmente acreditados e vulgarizados como adequados, não deixam de introduzir incoerência nos pensamentos, deduções e julgamentos. Que o conhecimento se mostra nas acções, ou seja, no comportamento de cada homem, prova-o o facto de que não se pode fazer o que não se sabe; como escreveu, Ayer, "o comportamento humano não se nos apresenta como um processo físico a partir do qual nós temos que fazer uma inferência dúbia dos pensamentos, sentimentos e propósitos que repousam por detrás dele"⁹⁴. O que fazemos, de facto, é interpretar. Então, o que conhecemos do outro é a interpretação que fazemos do seu comportamento - mesmo quando dirigido por má-fé -, que para ele próprio não é a interpretação do que conhece mas sim a realização do que ele é. A interpretação do comportamento do outro - o conhecimento do outro -, fazemo-la necessariamente por recurso às nossas próprias experiências. Assim, nessa relação, a ocorrência de falsificação e o acto de *bluff* são possíveis em qualquer um dos relatos - tanto no que age, como no que interpreta a acção. Poder-se-á, então, acreditar em "alter-egos" e em "pensamentos inconscientes", tal como um crente acredita no seu deus e nos dogmas da sua religião. Pode edificar-se para isso todo o tipo de sustentação argumentativa, porém, não havendo possibilidade de verificação, as proposições assim construídas serão desprovidas de coerência lógica - excepto para

⁹³ "Correspondência é uma relação [...] só pode ser perfeita se as coisas correspondentes coincidem e são, por isso, de todo indistintas". Ver Frege, G., "The Thought: A Logical Inquiry", in *Mind*, Vol. LXV, nº 259, 1956, p. 291.

⁹⁴ Ayer, A. J., *The Concept of a Person and Other Essays*, St. Martin's Press, New York, 1963, p. 97

os próprios crentes, como uma questão de fé. Em qualquer caso, tendo-se tornado um hábito mental por força da repetição, a construção desse tipo de expressões e o seu uso expande-se e vulgariza-se; então, essas proposições parecem adquirir, pela mera habitualidade de ocorrência, um certo tipo coerência que as dota de significado. O custo disso, é o aumento de entropia noética, gnósica e comunicacional.

Se o pensamento e o conhecimento são conformes, então, é expectável que havendo diferentes modalidades de pensamento, haja igualmente diferentes modalidades de conhecimento. Dedução não é o mesmo que intuição, e nem uma nem outra são o mesmo que imaginação, são diferentes modos do pensamento⁹⁵. Logo no início de *Topica*, Aristóteles refere, de facto, a existência do pensamento demonstrativo e do pensamento dialéctico - no primeiro são deduções que se fazem a partir de princípios aceites como verdadeiros, no segundo parte-se de opiniões mais ou menos geralmente aceites. Um terceiro modo que também é aí referido, é o chamado pensamento disputativo - que se faz a partir de opiniões que parecendo serem geralmente aceites não o são de facto; há ainda a referência a um outro modo do pensamento que é baseado nos princípios que são peculiares de certas disciplinas, por exemplo a geometria, e que são, de certa maneira, variações regionais do modo de pensamento dedutivo⁹⁶. Não parece, porém, que qualquer uma dessas modalidades possa, em algum momento, manifestar-se sem o acompanhamento das demais; ainda que a hierarquia e harmonização do conjunto compósito, apesar de ser disposicional e extremamente fluxiva, tenda para o silogismo dedutivo. Mas o que de facto importa, aqui, é somente sublinhar a referenciação da existência de mais do que um único modo de pensamento e, por conseguinte, a possibilidade dos vários tipos de conhecimento que deles resultam. Essa constatação de haver diferentes modalidades de pensamento contraria, como foi dito antes, a opinião generalizada de que o modo racional é o único modo de pensamento, ou, pelo menos, o modo mais adequado de pensar. Aos vários tipos de conhecimento, originados em cada uma das diferentes modalidades do pensamento, atribuem-se, então, níveis diferenciados de validade, de

⁹⁵ Kant afirma a necessidade "da rigorosa vigilância da razão" sobre o uso da imaginação para que o resultado seja "conjectura" e não "devaneio". Ver Kant, *Crítica da Razão Pura*, A 770, B 798; para Sartre, "a imagem e a percepção [...] representam as duas grandes atitudes irreduzíveis da consciência [...] elas excluem-se uma à outra". Ver Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 2010, p. 231.

⁹⁶ Ver Aristotle, *Topica*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1960, 100 a - 101 a.

acordo com a sua verificabilidade e consequente utilidade prática. É, pois, sobre esse terreno que se estabelece a diferenciação tradicional entre conhecimento ou gnose - como crença e opinião geralmente comungada - e ciência ou episteme - como certeza fundada por determinação da causa partindo do conhecimento dos princípios e da finalidade, ou seja, como princípio causal demonstrável e verificável por experimentação⁹⁷. A episteme não é, portanto, nem paralela ao conhecimento nem exterior ao conhecimento, mas sim uma modulação do conhecimento. A palavra "ciência" é vulgarmente usada como sinónimo de episteme. Da palavra "ciência", Searle, diz que "é um nome que aplicamos a áreas em que o conhecimento se tornou sistemático"⁹⁸. Então, do conjunto particular de conhecimentos cujas asserções são extraídas a partir dos princípios peculiares fundadores de cada uma das regiões ou disciplinas, diz-se que é uma episteme - um conhecimento científico. A propósito da episteme, Aristóteles refere a existência de episteme prática, de episteme teorética e de episteme poética⁹⁹. Que na constituição de episteme se proceda a partir de um conjunto de princípios dogmáticos - quer dizer, insusceptíveis de serem legitimados por dedução -, mostra que ela se funda sobre um qualquer conhecimento prévio, do qual vem a constituir um desenvolvimento ou aprofundamento. Mesmo quando incide sobre aspectos práticos, a episteme é sempre teorética, tendo, então, como finalidade a sistematização dos procedimentos, a que chamamos técnicas, com vista à concretização de um resultado final previamente estabelecido - seja na técnica da carpintaria, seja na técnica da escrita de algoritmos para programação computacional. A possibilidade de constituição de uma episteme está, portanto, limitada ao âmbito do que acontece com regularidade e que, podendo ser verificado, é, por isso, susceptível da determinação de um princípio causal. Ficam excluídas, então, todas as ocorrências particulares e irrepetíveis, mas, também, o que acontece por acidente. Conhecer a causa das coisas possibilita a previsão da sua ocorrência e, por conseguinte, tanto a prevenção, como a provocação, desses acontecimentos de que se tem episteme. O conhecimento dos princípios e das finalidades do que acontece - determinação da

⁹⁷ O significado do termo episteme, como nomeando a disciplina crítica das teorias do conhecimento, não é contemplado no uso que aqui se faz dele. Ao longo de todo o texto, a palavra episteme será usada para referir só o modo de conhecimento causal, fundado sobre a determinação de princípios e de finalidades.

⁹⁸ Searle, J. R., *The Construction of Social Reality*, p. 151.

⁹⁹ Aristotle, *Metaphysics*, 1025 b.

causa das coisas - possibilita a elaboração de matrizes estatísticas de sistematização do comportamento dos fenómenos em questão, a antecipação das ocorrências e, em muitos casos, a sua modificação. É por isso que a episteme, visando sempre as determinações universais - comuns a todas as ocorrências do tipo de fenómeno em que incide -, só pode ser do geral; não há episteme desta ou daquela ocorrência particular, deste ou daquele acontecimento esporádico. Poderá haver, então, episteme de tudo o que ocorre com frequência, com regularidade de circunstância e que seja reproduzível. Um mal-entendido bastante difundido, no âmbito do conhecimento, consiste em confundir a interpretação que fazemos das coisas com as próprias coisas de que fazemos a interpretação; um outro, igualmente vulgar e bastante em moda, é o de tomar a relação entre a interpretação e as coisas interpretadas, enfatizando a possibilidade da interpretação poder ser feita a partir de inúmeros e diferentes pontos de vista, acabando na assunção de um relativismo total da interpretação. Um e outro têm repercussão nas teorias do conhecimento. A simples consideração do facto das interpretações serem feitas por linguagem - cuja relação semântica, sendo ampla, está muito longe de ser subjectiva - e de acontecerem num ambiente cultural comum, mostra já motivos para uma certa depreciação do argumento da pretensa subjectividade radical das interpretações. Ao relativismo, como subjectivo, opõe-se geralmente a objectividade, que tende a confundir-se com consenso. A objectividade supõe que só pode haver uma interpretação adequada; o relativismo defende que podem haver tantas interpretações adequadas quantos os pontos de vista possíveis¹⁰⁰. O tema é de importância no caso do fenómeno artístico e será considerado mais adiante. Tome-se para elucidação a seguinte analogia: no interior de um colectivo comungando a mesma linguagem, cada singular pode usar as palavras com ampla liberdade significacional, na condição de respeitar a convenção semântica que institui cada palavra e a diferencia de todas as outras; se não o fizer, ele exclui-se à *linguagem* e, por via disso, à compreensão do seu discurso pelos outros. No caso das interpretações a situação é similar; também aí o ponto de vista pode ser atomizado até ao nível de cada singular interpretante, mas não o conjunto dos

¹⁰⁰ Há, naturalmente, diversas formas de relativismo expostas ao longo da história da filosofia e muito particularmente no contexto alemão. Para uma abordagem geral, ver Kusch, M., Kinzel, K., Steizinger, J., Wildschur, N. (eds.), *The Emergence of Relativism: German Thought from the Enlightenment to National Socialism*, Routledge, London, 2019.

princípios semânticos que organizam essa miríade de interpretações. Esses princípios são sempre convenções fixadas pelo colectivo e asseguram, por assim dizer, um denominador comum para as múltiplas variações interpretativas.

A intelecção sensoperceptiva é já gnósica; ela é, enquanto interpretação, a unidade mínima de constituição de um campo de conhecimento. Se o pensamento procede das intelecções como interpretação do que nos circunda, então, elas são também, por assim dizer, a matéria do pensamento. Convém, porém, ter sempre presente que as "representações são uma coisa [e] a realidade representada outra"¹⁰¹, afim de evitar que aconteça no acto de pensar - e por via disso no conhecimento que constituímos -, o mesmo que acontece com qualquer conformação técnica de matéria. Porque, tal como um carpinteiro que não domina as técnicas da conformação da madeira produz camas defeituosas, também, o pensador que não domina as suas técnicas produz pensamentos e conhecimentos defeituosos ou obscuros. A verificação de ocorrência frequente dos fenómenos e de constância circunstancial nessas ocorrências, a par da determinação do que as causa - o seu porquê e para quê -, constituem, portanto, o fundamento das modelações regionais da gnose no que se chama episteme ou conhecimento científico. A própria caracterização analítica das várias modalidades do conhecimento decorre do modo de noese dominante em cada uma delas. Sendo a episteme geralmente demonstrativa, então, o seu modo de pensamento dominante é a dedução lógica ou raciocínio. A análise é já, de facto, uma técnica noética, pelo que a divisão teorética de uma totalidade, em partes que se consideram em separado, é sempre um artifício. Assim, também a própria divisão do pensamento em modalidades é um mero artifício da técnica de análise - tendo em vista a constituição de episteme. Mostra-se isso no facto de que nenhuma ciência considera para as suas conclusões o que acontece por acidente - justamente por impossibilidade de sistematização. Mas, ainda assim, tal não significa que as ocorrências acidentais a que chamamos sorte e azar, ou também acaso, sejam totalmente ignoradas. Elas podem ser depreciadas no âmbito de investigações epistémicas e, no entanto, serem tomadas como novas possibilidades de interpretação, como diferentes hipóteses e novas direcções de investigação. Na

¹⁰¹ Searle, J. R., *The Construction of social reality*, p. 156.

medida em que o pensamento dedutivo - a razão - é a modalidade dominante na constituição de episteme, há tendência para considerar as palavras "racionalidade" e "episteme" como sendo duas maneiras diferentes de referir a mesma situação. Porém, de acordo com o que escreveu Aristóteles, nem toda a episteme é demonstrativa¹⁰². Enquanto demonstração causal regional, a episteme é dedutiva, mas como determinação dos princípios em que labora nem sempre o será - evidências e dogmas podem ser princípios e não decorrem de demonstração dedutiva. Então, tomar as palavras "racionalidade" e "episteme" como referindo a mesma situação é uma posição insustentável; tal como o é a afirmação da racionalidade como o único modo válido do pensamento. Porque, assim, "a razão deixa de ser utensílio [...], para ser] o próprio homem"¹⁰³, o que é claramente uma redução do todo à parte. Mas nesse movimento redutor não é a razão que ganha, são os homens que perdem; porque a dedução lógica é um fechamento, seja por circularidade, seja por dependência de princípios que não pode dar-se. Tomado na sua acepção mais extrema, o racionalismo tende para a comunhão unânime das conclusões - como consenso ou *sensus communis* - e para a rejeição da coexistência de modos de conhecimento diferentes, que anatematiza como sendo irracionais. Um pensamento geral único - que cada singular tomará como sendo o seu próprio pensamento - *governando* todos os homens sem violência aparente, é o sonho cibernético do dirigente tecnocrata, sonho aparentemente exequível na democracia representativa. Nesse empobrecimento de variedade é a humanidade de cada singular que se reduz para o nível da mera execução de ordens que é o da máquina - para construção da qual os homens se deram primeiro como medida, mas que tomam agora como modelo para si mesmos. A superioridade da máquina mede-se na eficácia de execução das acções; anular, na origem, o obstáculo à resposta adequada ou à acção eficaz - tanto da máquina como do homem -, na medida em que garante maior segurança na previsão dos comportamentos, otimiza o nível de eficácia colaborativa das partes no todo do organismo social. É esse o campo da episteme cibernética, pois, como escreveu Ashby, "a cibernética trata com todas as formas de comportamento na medida em que elas

¹⁰² Aristotle, *Posterior Analytics*, 72 b (20) - "οὐτε πᾶσαν ἐπιστημὴν ἀποδεικτικὴν εἶναι".

¹⁰³ Weil, E., *Logique de la Philosophie*, p. 10.

sejam regulares, ou determinadas, ou reproduzíveis"¹⁰⁴. Produzir matrizes sinápticas, elaborar modelos processuais de comportamento adequado e os protocolos para a sua implementação é o programa multidisciplinar que enquadra o behaviorismo e a *governança* de homens, e que marca o contexto actual; em que as sociedades tendem a aprofundar cada vez mais o seu desenho tecnológico e a serem consideradas como um *sistema* em que tanto homens como máquinas são meros componentes. É nesse ambiente de tecnologia que se inscreve a finalidade das actuais investigações relevantes nas áreas do conhecimento, do comportamento e da informação. Sistematização estatística de perfis e criação de matrizes, tecnologização ou digitalização do ambiente social - da cultura -, modificação das contingências de existência e dispensação da recompensa como domesticação dos comportamentos. Porém, na medida em que os homens se relacionam com as coisas por interpretação e por modificação, na medida em que os singulares humanos agem segundo princípios, têm em vista fins, e são auto-reflexivos, então eles tornam-se para si mesmos, mas também para os outros, uma coisa conhecível e modificável. Haverá, portanto, a possibilidade de constituição de episteme a partir dos princípios de acção de cada singular; esse é o domínio da ética - como ciência da autogovernança.

A compreensão da relação das modelações regionais de episteme com o fundo geral de gnose sobre o qual se concretizam, mas, também, daquilo em que consiste a sua especificidade, poderá ser alcançada através da sua formulação simultânea como crença e como certeza. Os colectivos sociais humanos fundam-se na prevalência de um conjunto de ideias que ao serem comungadas por cada homem particular o constituem como partícipe dessa cultura e membro do colectivo social. Então, essas crenças são, por assim dizer, as certezas que solidarizam o grupo e o unificam numa concepção comum de princípios e de finalidades, ou seja, uma crença que sendo justificada pela adesão concordante dos singulares do colectivo, adquire o estatuto de certeza. Portanto, é sobre o conhecimento implicado nessas crenças, então tomadas como certezas, que se desenvolve a praxis quotidiana. Assim, como escreveu Wittgenstein, "se sabes que *aqui está uma mão*, podemos conceder-te todo o

¹⁰⁴ Ashby, W. R., *An Introduction to Cybernetics*, p. 1.

resto"¹⁰⁵; porquê? Porque a certeza implicada nessa proposição adquire o estatuto de paradigma para formulações semelhantes, e de princípio para deduções subsequentes. Essa primeira acção de aceitação dá conta da necessidade de acreditar na relação entre o sentido do nome e a situação que por ele é referida, a qual, em toda a sua arbitrariedade constitutiva, funda ainda assim a possibilidade de intelecção e da sua expressão comungável. Essa relação é, já se disse antes, uma mera convenção social cuja vigoração os singulares de um colectivo validam por aceitação do seu uso. A aceitação da linguagem mostra-se, de facto, pela sua utilização corrente e generalizada, que é o limite de possibilidade para estabelecer convenções normativas operantes num colectivo social. Nos casos em que a crença acerca de algo é susceptível de ser verificada e o conhecimento que ela afirma pode ser demonstrado positivamente, então, um tal conhecimento ascende à modalidade de episteme. É dessa maneira, por via da sua demonstração, que uma crença se eleva ao estatuto de certeza. Que uma crença demonstrada passe a merecer a incontestabilidade de uma certeza, significa, portanto, que uma região no campo de gnose foi modulada em episteme, que ela passou a ser aceite como verdade objectiva. Diga-se, então, à maneira de resumo, que todo o conhecimento tem como fundamento intelecções sensoperceptivas e que, por seu lado, a própria intelecção sensoperceptiva não é senão uma interpretação do real. A crença modula-se em certeza por explicação causal, mas o próprio princípio da dedução demonstrativa é, ele mesmo, fundado numa crença - já que os princípios não são demonstráveis. Então, na medida em que as certezas se constituem no interior de um sistema de crenças, elas são, no limite, um certo tipo de crença. É nessa acepção que, possivelmente, poderá enquadrar-se a perplexidade de Wittgenstein, quando pergunta: "se não confio *nesta* evidência [ou princípio] porque devo eu confiar em qualquer evidência?"¹⁰⁶. E essa é, de facto, a questão fulcral no cepticismo. Da crença não se sai nunca, pois é o terreno primordial de gnose. Numa racionalidade restrita - e restritiva - não há formulações contrárias sobre a mesma situação que possam ser declaradas igualmente válidas; assim, por exemplo, ou é válida a física newtoniana, ou é válida a física quântica, mas nunca ambas em

¹⁰⁵Wittgenstein. L., *On Certainty*, Anscombe, G. E. M. and von Wright, G. H., (eds.), Basil Blackwell, Oxford, 1975, § 1.

¹⁰⁶*Idem*, § 672.

simultâneo. No entanto, a própria praxis mostrou o contrário; não somente elas coexistem como válidas, como de certa maneira se complementam em algum domínio. O facto é que tendo cada uma a sua fundação em princípios diferentes - em diferentes interpretações da realidade -, mesmo se incidem sobre a mesma situação elas são como que incomensuráveis nas respectivas conclusões; sendo, porém, ambas válidas e demonstráveis no interior das respectivas teorias. Acresce a isso que ambas têm aplicação prática. Foi uma ilustração, entre tantas possíveis, de como pensamento e conhecimento não se reduzem nunca ao racionalismo estrito. A par da dedução lógica, como o modo mais geral da constituição de conhecimento, há sempre, também, evidência, indução, intuição e imaginação.

CAPÍTULO I

ARTE

I. 1. Definição do sentido de arte

À pergunta "que é arte?", a resposta mais legítima, ainda que talvez a menos evidente, é que "arte" é uma palavra. A primeira consideração que se deve aqui fazer notar é que na pergunta que acima se formula a palavra "arte" não é usada para referir uma qualquer ocorrência particular e concreta; ela é usada aí enquanto universal, referindo portanto uma situação considerada em abstracto e na totalidade das suas possibilidades. Para dizer o mesmo de uma maneira que é talvez mais explícita, a palavra "arte" é usada para referir um certo tipo de situação no seu todo abstracto e sem consideração por quaisquer especificidades acidentais ou particulares de cada uma das suas ocorrências concretas. Da mesma maneira que quando se faz a pergunta "que é homem?", o que está a considerar-se é a abstracção universal que nomeia a totalidade como espécie, subsumindo nela a infinidade de idiosincrasias dos inúmeros singulares concretos. Porém, se no caso da palavra "homem" ela refere uma entidade substancial, pelo que tanto pode usar-se para nomear a espécie, como para nomear cada um dos singulares que constituem a espécie, o mesmo não se passa com o uso da palavra "arte" que não tem qualquer possibilidade de ser usada para referir ocorrências particulares concretas. De facto, não se diz que a pintura *Guernica* é uma arte, embora, de Picasso, se diga que é um homem - de facto o homem que realizou a pintura *Guernica*. Mesmo que reclamando como uso figurado a utilização da palavra "arte" para referir obras-de-arte, isso é já um fruto da incompreensão do seu sentido. Para referir as ocorrências concretas de produção artística usa-se a palavra "obra-de-arte", dizendo-se, então, com toda a legitimidade que a pintura *Guernica* é uma obra-de-arte. Retome-se a resposta dada à pergunta inicial - arte é uma palavra -, que, embora seja correcta, ainda assim, não responde ao que, de facto, se pretende conhecer quando se formula essa pergunta; e que é, justamente, ver apontada a situação com que essa palavra se relaciona, ou seja, conhecer o que é referido pelo uso da palavra "arte". Será alguma entidade física - seja uma substância, ou seja um

atributo -, ou será algo metafísico - capacidades e abstracções, normas e valores - o que por ela se aponta?

As palavras, como símbolos, são irredutíveis às coisas que nomeiam. À semelhança dos homens, elas são entidades complexas - o seu som é físico, o seu grafismo é físico, mas o que com elas se diz, a determinação da relação de nomeação implicada no seu sentido, é psíquica, é metafísica. As palavras são, como ficou dito antes, convenções sociais em que certas combinações de sons e das respectivas grafias se fazem acompanhar do sentido que a cada uma delas foi atribuído. As palavras "arte", "artista", "obra-de-arte", ainda que pertencendo ao domínio de um mesmo fenómeno, dizem respeito a situações diferentes e mesmo a entidades distintas - como é o caso de artista e, também, obra-de-arte. Referindo situações distintas, cada uma dessas palavras aponta, então, para um lugar ou momento diferente do fenómeno artístico. O facto de haver na construção de todas elas comunidade de radical, dá conta dos laços de familiaridade, mas isso não autoriza a que possam ser tomadas, como é muito frequente observar-se, como sendo palavras semanticamente equivalentes ou sinónimas, pois há diferença quanto ao que é referido por cada uma delas. Por outro lado, importa ter presente que na organização dos discursos e, conseqüentemente, também na dos pensamentos, as palavras não têm todas a mesma posição de hierarquia; sendo que umas referem entes substantivos e outras referem atributos ou predicacões desses entes. No caso da palavra "arte" ela é usada no nominativo para referir uma certa capacidade possuída por um singular concreto, ao qual, por isso mesmo, se chamará artista. Sendo usada regida por genitivo, ela discriminará uma espécie particular no âmbito da totalidade dos modos de produção por técnica; nesse caso dir-se-á da obra que ela é de-arte - mas nunca arte - para referir a espécie no interior do género. Por via dessas variações intrínsecas, gera-se um conjunto de termos derivados, uns mais directos outros mais indirectos, todos comungando laços de familiaridade de sentido, é certo, mas encontrando-se sempre em heterogeneidade quanto à situação que por cada um deles é referida. O termo "arte" é usado vulgarmente, então, ainda que de maneira oblíqua, seja para referir a pertença à espécie, de certas obras particulares concretas, seja para referir a

totalidade abstracta dessa espécie da produção por técnica¹⁰⁷; porém, em toda a extensão da sua legitimidade semântica a palavra "arte" refere só uma capacidade - *isso* que torna alguns homens aptos para a execução dessa espécie de produção e, por conseguinte, para a realização de obras-de-arte. Sendo este último uso, de entre os três acima indicados, o menos evidente, é ele, ainda assim, o mais adequado e aquele em que a palavra assume o seu sentido genuíno. A palavra "artista" nomeia o homem que, porque *tem* arte, pode produzir obra-de-arte; a palavra "obra-de-arte", por seu lado, nomeia o ente físico que foi realizado pelo artista no acto da consumação dessa sua capacidade, ou seja, no exercício desse modo de produção a que vulgarmente, ainda que de maneira pouco adequada, costuma chamar-se arte. Resulta, daí, que a palavra "artista" e a palavra "obra-de-arte" são ambas derivadas da palavra "arte". Assim, se no âmbito de uma inquirição acerca do que é arte - de facto acerca do sentido da palavra "arte" - se vagueia indiferenciadamente pelos vários termos sem qualquer respeito pelo enquadramento significacional de cada um, o que pode parecer um mero exercício de variação de vocabulário com termos sinónimos é, efectivamente, uma deslocação incoerente do assunto sobre o qual se pretende indagar. E ainda que por essa deambulação pareça ganhar-se alguma compreensão do que está em causa, é mera ilusão, porque o único resultado que se alcança é a persistência da obscuridade, senão mesmo o seu adensamento, sem que no fim se tenha dado qualquer passo na direcção da clarificação do que se oculta como situação referida pela palavra "arte" e de cuja relação é extraída a definição do seu sentido¹⁰⁸.

Quando Picabia, com uso de palavras gramaticalmente ordenadas, diz que "a vida nada tem a fazer com o que os gramáticos chamam *Beleza*"¹⁰⁹, é toda a sua incompreensão do que é a linguagem que aí se mostra, pois parece não se dar conta de que o seu julgamento no caso em apreço é, igualmente, aplicável ao caso de qualquer outra palavra, nomeadamente das palavras que ele, que não é gramático, tem que usar na construção da sua proposição judicativa para que ela seja inteligível para os que comungam a mesma língua. O equívoco adensa-se quando Picabia escreve

¹⁰⁷ Ver Pereira, S. A. R., *Acerca da Obra-de-Arte*, Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2015, <http://hdl.handle.net/10362/15276>, pp. 1-10.

¹⁰⁸ Pode ver-se um exemplo extremamente elaborado desse tipo de enunciação vazia em "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", de Heidegger; ver, *Chemins qui ne Mènent Nulle Part*, Gallimard, Paris, 1988, pp. 13-98.

¹⁰⁹ Picabia, F., "Art", in Lippard, Lucy R. (ed.), *Dadas on Art*, Dover Publications, New York, 2015, p. 167.

que "*arte* é, e só pode ser, a expressão da vida contemporânea"¹¹⁰. Tomada a afirmação - que é de facto uma definição - no limite das consequências do seu significado, mesmo se absurdo, a asserção reduz "a expressão da vida contemporânea" a um mero símbolo, que no presente caso é a palavra "*arte*". Considerada a enunciação com a benevolência necessária, o sentido suposto da palavra "*arte*" e, por conseguinte, a situação que é por ela aí referida, é nada menos que a "vida contemporânea", sem excepções nem limites. Mas, na medida em que nenhuma situação é excluída, então, o mero uso da palavra "*arte*" tornará excedentes e vazias todas as restantes palavras na expressão da vida contemporânea; porque dando crédito à afirmação, tudo o que acontece - ou seja, a "vida contemporânea" - é expressado no mero uso da palavra "*arte*". No entanto, Picabia, viu-se a si mesmo *refém* de várias outras palavras para poder enunciar o seu pensamento que, necessariamente, enquanto parte da "vida contemporânea" estaria incluído no sentido da palavra "*arte*". Deixei-se o humor dadaísta e volte-se à definição da palavra "*arte*" dada por Picabia; e considerando-a no âmbito da factualidade ôntica aí suposta, a questão mostra ser muito mais complicada do que a singeleza da afirmação possa fazer crer. Porque, se como ele escreveu mais adiante, "[a]s escolas de arte parecem escolas de engenheiros - engenheiros que não inventam nada"¹¹¹, então, de entre várias outras consequências, que por agora não interessam, assinalam-se somente duas para consideração. A primeira consequência é que, afinal, parece que além de ser expressão "*arte*" é também invenção - e portanto não somente exprime como inventa o que é exprimido; porém, se o que "*arte*" exprime é a "vida contemporânea", então, não pode inventá-la, pois se inventa o que depois exprime, não é a "vida contemporânea", mas sim a invenção da vida contemporânea, o que "*arte*" exprime. A segunda consequência é que, se o que é referido pela palavra "*arte*" é algo que se ensina, mas que as ditas "escolas de arte" ensinam mal ou não ensinam de todo, então, elas ensinam a falsa expressão da "vida contemporânea", que nem sequer inventam. Na sua definição do sentido de "*arte*", Picabia não fez senão usar essa palavra fora do seu enquadramento significacional. Sendo compreendida literalmente, a afirmação é destituída de sentido, se for compreendida metaforicamente é

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Idem*, p. 169.

totalmente absurda, mesmo se a sintaxe é correcta. A questão que se coloca, então, é que se quer usar-se a palavra "arte" como uma unidade semântica numa proposição, não basta só o rigor sintáctico; tem de ser respeitada a semântica, o campo significacional ou âmbito de sentido dessa palavra - para saber-se usá-la adequadamente, tem de conhecer-se primeiro a situação que é por ela referida e a partir daí o seu sentido. Tornar-se-á claro, então, o tipo de contexto em que o seu uso é adequado e efectivamente comunicável. Não o fazendo, fica-se, enquanto utilizador da linguagem, na mesma situação desses engenheiros formados nas "escolas de arte" e que, como escreveu Picabia, "não inventam nada, mas sabem de cor o que outros inventaram"¹¹²; justamente, porque eles sabem usar tal e qual ouvem aos outros, sem acrescentarem qualquer significação por não saberem o sentido do que usam - ou do que dizem. Afinal, se a aprendizagem se fizer exclusivamente por repetição do uso e sem enriquecimento noético, ela não passará de mera mecânica imitativa e sem traço de episteme. Aprender a adequação de uso das palavras por mera imitação, supõe, desde logo, que aqueles que se tomam como exemplo a imitar conhecem de facto o sentido das palavras e que, por isso mesmo, sabem aplicá-las com adequação significativa nas mais diversas situações. Mesmo assim, a amplitude do conhecimento adquirido dessa maneira limitar-se-á ao reportório dos exemplos disponibilizados para imitação - uma boa ilustração são certos dicionários da ferramenta de correcção ortográfica incluídos em programas de processamento computadorizado de texto, que só registam coincidência, mas que não deduzem qualquer variação de um nome, nem mesmo em género ou em número. Assim, aprendem-se só os significados contextuais, mas desconhece-se a convenção semântica que os sustenta. Não havendo discernibilidade do campo de sentido de cada uma das diferentes palavras - o qual é dado justamente pela relação semântica estabelecida, e explicitada nas respectivas definições -, qualquer palavra poderá usar-se para dizer qualquer uma das situações existentes ou possíveis. Nessa circunstância, o enunciado picabiano afirmando que "arte é, e só pode ser, a expressão da vida contemporânea", será, por rigor da sintaxe, totalmente aceitável; mas nesse caso a entropia comunicacional aumenta superlativamente.

¹¹² *Ibidem.*

Na procura de resposta à pergunta sobre qual é o sentido da palavra "arte", Collingwood, refere a necessidade de se considerarem, nessa inquirição, dois momentos ou condições distintas. A primeira condição é, justamente, ter a certeza de que se sabe usar a palavra, o que quer dizer, de se "estar numa posição em que podemos dizer com confiança «isto e isto e isto é arte; aquilo e aquilo e aquilo não é arte»"¹¹³. A segunda condição, uma vez que foi separado o que é arte do que não é arte, consiste em "proceder a uma definição do termo «arte»"¹¹⁴. O método prescrito suscita, no entanto, algumas questões, desde logo a de vício de circularidade. De facto, como pode saber-se como usar a palavra "arte" e separar o que é referido por ela do que não é, se não se conhece o que é referido por ela, ou seja, o tipo de situação que se discrimina com o seu uso? Só poderá saber-se que "isto é arte [...] e aquilo não é arte", na medida em que se tenha já conhecimento da relação semântica da palavra "arte". Por outro lado, na medida em que a relação semântica é determinada a partir das próprias situações particulares, então, na melhor das hipóteses, seria o sentido da palavra "obra-de-arte" e não o sentido da palavra "arte" o que Collingwood estaria a definir. É claro que tem de haver uma situação prévia à qual se convencionou ligar um nome - neste caso "arte" - pelo qual essa situação passará a ser dita discriminadamente; é esse o momento fundador da convenção semântica, e a partir do qual um nome poderá ser usado significativamente, ou seja, enquadrado num âmbito de sentido. Mas nesse momento fundador, em que a própria situação exige, pela sua irredutibilidade, a atribuição de um nome para dar conta da sua diferença, está já implícita a definição do seu sentido; que é, justamente, isso que a torna irredutível a qualquer outra das situações que já tinham um nome. Como, então, não conhecendo o sentido de uma palavra, poderá alguém estar seguro de fazer bom uso dela? A esta pergunta, Collingwood, pretende dar resposta ao elucidar que o bom uso de uma palavra é, exactamente, quando o "uso pessoal dela se harmoniza com o uso comum"¹¹⁵. Mas o que é, e como se afere, esse pretendido "uso comum" como sendo o uso adequado... por estatística? Mas, não havendo um uso único no âmbito do "uso comum", como não há um significado único no âmbito de sentido de cada palavra, mas

¹¹³ Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, London, New York, 1938, § 1.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

sim vários, far-se-á como - por democratização semântica, por assim dizer? Colhe-se uma amostra suficientemente ampla de usos da palavra "arte" e afere-se como modelo de adequação - como uso comum - o significado mais repetido? Legitima-o a quantidade? É assim, na prevalência do significado mais usado, por índice quantitativo, que pretende alcançar-se, portanto, o conhecimento do que é referido por uma palavra; a maioria é o modelo. Porém, dessa maneira, não descerá drasticamente a qualidade semântica e a eficiência comunicativa no uso da linguagem? Nesse caso, o que fazer então do uso poético da linguagem, que não sendo claramente o da maioria, mas sendo indubitavelmente adequado, está longe de se "harmoniza[r] com o uso comum"? Para não falar sequer das consequências desse método, sobre o conhecimento. Portanto, segundo Collingwood, para usar bem a linguagem bastará imitar a maioria. Mas, o que se alcança com essa imitação é só uniformidade de uso, o que nada assegura no que concerne à sua adequação; é assim que se massificam os singulares de um colectivo. A aferição estatística poderá bem dar conta do estado do conhecimento de uma língua pelos seus falantes, mas não erige nunca definições de sentido. Numa assunção do sentido que se faça por quantidade, querendo, há sempre a possibilidade da falsificação do resultado e, por conseguinte, da falsificação do sentido; que, então, se instala por imitação e paulatinamente se expande e se vulgariza, acabando esse uso inadequado por ser legitimado socialmente. A confusão acerca do sentido da palavra "arte" - ou "poética" - não é exclusiva do nosso tempo, ela verificava-se já na antiguidade grega¹¹⁶. A imitação constitui, de facto, o método generalizado de aprendizagem e de constituição de gnose; a grande questão que aí se coloca é a da qualidade dos modelos que se imitam. O conhecimento da linguagem só será epistémico, se o singular cognoscente souber a causa, o princípio e a finalidade, do estabelecimento da relação semântica implicada, que "não é intrínseca à sintaxe"¹¹⁷, sendo, no entanto, esta última o que se imita. Portanto, só conhecendo o sentido da palavra pode saber-se se o seu uso é adequado ou não é adequado. Porém, quando certos usos da palavra "arte" são percebidos como contraditórios e, ainda assim, se insiste neles e na sua difusão - o que em termos práticos é considerá-los como sendo adequados -, o absurdo instala-se e o conhecimento dilui-se. Impõe-se,

¹¹⁶ Ver, Pereira, S. A. R., *Acerca da Obra-de-Arte*, pp. 16-18.

¹¹⁷ Searle, J., *The Rediscovery of the Mind*, The MIT Press, Cambridge, London, 2002, p. 210.

então, a necessidade de determinar a que situação é que a palavra "arte" se liga ou, por outros termos, de conhecer os princípios da relação semântica que orientam a sua utilização; é para isso que se erigem as definições do sentido. Num tal estado de coisas, o primeiro passo será sempre o de saber onde procurar. Ora, na medida em que a palavra "arte" não refere o mesmo que é referido pela palavra "obra-de-arte", mas sim a situação que está na origem da realização do que é dito pela palavra "obra-de-arte", então não será certamente nas obras-de-arte que se encontrará a resposta. Sendo a obra-de-arte produzida por um homem, no exercício disso que se nomeia com a palavra "arte", é nesse singular - de facto, em cada um dos homens concretos que produzem obra-de-arte - que poderá encontrar-se a resposta ao que se procura. Pois, tal como a praxis de humanidade é exclusiva do humano, e a prática da mentira é exclusiva do mentiroso, também, o exercício do que é referido pela palavra "arte" é exclusivo do artista. Mas se o artista, para lá de todos os discursos e teorias que possam construir-se, é sempre um homem - um particular concreto -, e a obra-de-arte é sempre algo físico - um ente no mundo, mesmo que por vezes de permanência fugaz -, então, há-de ser sempre nesses homens artistas, e nunca nas obras-de-arte, que se situa o campo de pesquisa para encontrar a situação a que se liga a palavra "arte" - e por conseguinte o seu sentido. Para além de se ligar a uma abstracção noética, e não explicitamente a uma entidade física, a palavra "arte" tem a particularidade importante e já mencionada de usar-se sempre como universal, não referindo nunca esta ou aquela ocorrência particular. Ao contrário do que se passa com formulações como "esta obra-de-arte" ou, também, "aquele artista", será destituído de sentido dizer-se "esta arte" ou "aquela arte", para referir algo particular e concreto. Por isso, que haja variedade na matéria da obra-de-arte - som, cor, volume, movimento - e que haja diversidade nas técnicas usadas para o trabalho de cada matéria, é algo que diz respeito às obras e não ao que está na origem da sua realização; isso serve somente para agrupá-las em famílias como: pintura, música, pantomina, etc., porque não é nem por via da matéria nem por via da técnica que vem à obra a determinação qualificativa da sua origem, de-arte. A obra que é realizada pelo artista não é arte, é de-arte. A tendência vulgar, porém, é a de nomear um homem como sendo artista, associando a essa atribuição o bom domínio da técnica que ele utiliza. Mas se, como foi dito por Aristóteles, porque "um tratado sobre medicina ou física é concretizado em verso, o

nome de poeta é, por costume, dado ao seu autor e no entanto Homero e Empédocles não têm nada em comum senão a métrica"¹¹⁸, é como se fosse, então, o mero uso da técnica e não qualquer outra particularidade, o "que titula todos com o nome"¹¹⁹ de artista. Mostra-se nisto, simultaneamente, que não é a técnica de execução o que determina se uma produção é ou não é, de-arte, e também o motivo que está na origem de um uso inadequado da palavra "arte" - mas que não deixará de ser inadequado só por ser costume antigo e prática vulgar.

A par do método de auscultação dos usos da palavra, para a compreensão do seu sentido, coexiste uma versão empobrecida da chamada definição por predicação de essência. Ela subsiste no formalismo lógico da filosofia analítica contemporânea, como formulação de "condições necessárias e suficientes". Aí, porém, por minimalista que o arrolamento predicativo possa ser, está-se já no domínio da descrição. "O que estará ao certo um filósofo a fazer quando elabora uma [...] definição de arte?", pergunta Dickie, para logo responder que, de acordo com o que ele chama a "abordagem tradicional da definição, um filósofo teria de especificar as condições necessárias e suficientes que uma determinada coisa tem de satisfazer para ser uma obra de arte"¹²⁰. Mantendo aparentemente a mesma fundação teórica, a substituição da definição aristotélica de essência pelo novo modelo da especificação de condições necessárias e suficientes está consumada. Porém, ao pretender responder à pergunta sobre a definição do sentido da palavra "arte", Dickie, à semelhança do que faz a imensa maioria dos filósofos, responde, de facto, à definição da palavra "obra-de-arte". Faz isso deslocando o assunto em inquirição, ao usar as duas palavras como se elas fossem mutuamente equivalentes quanto ao que é referido. Porém, tratando-se aqui de mostrar somente a importância da definição do sentido na construção das teorias, pode ignorar-se, momentaneamente, essa desatenção semântica. O que é assinalável, mas que parece não ter sido notado, é que a predicação da essência foi trocada pelo conjunto das predicações suficientes e das predicações necessárias, desconsiderando a diferença e tomando-as como se fossem o mesmo. Mistura-se, aí, descrição e definição; a primeira sempre pormenoriza um particular, a segunda

¹¹⁸ Aristotle, *Poetics*, 1447 b.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 50.

instaura a abstracção de um conceito geral - e só esta dá o sentido do nome. É evidente, para quem está familiarizado com os textos aristotélicos, que a tradição a que Dickie se refere, quando nomeia Aristóteles, é muito posterior ao filósofo grego e limita-se à pobreza da truculenta interpretação que os filósofos teólogos da Escolástica medieval fizeram dos textos que agruparam sob o nome de *Organon*. Porém, o factor mais importante para a adopção desse enfraquecimento na erecção da definição, parece ter sido a necessidade de adequar o sentido de algumas palavras, às mutações da organização do tecido social e à nova realidade cultural que acompanha essa mudança. Como muito bem compreendeu Dilthey¹²¹, era preciso, de alguma maneira, integrar no alcance da definição do sentido da palavra "arte" toda a nova variedade de coisas inusitadas a que essa palavra passou a aplicar-se. Weitz, amparando-se em Wittgenstein, pensou que a boa solução do problema estava em isentar a palavra "arte" da necessidade de uma definição, ou seja, de um sentido. O argumento de Weitz considerava que dada a heterogeneidade das coisas a que começou a chamar-se obra-de-arte, a palavra "arte" - que ele não distinguiu da palavra "obra-de-arte" -, tornava-se insusceptível de definição, pois sempre ficaria excluída alguma coisa a que ela pudesse vir a ser aplicada. Não é compreensível, para Weitz, que se "conceba o conceito de arte como fechado, quando o seu verdadeiro uso revela e exige a sua abertura"¹²². Então, o "verdadeiro uso" da palavra "arte" reclama, segundo Weitz, um conceito cujas "condições de aplicação são emendáveis e corrigíveis"¹²³; satisfazendo desta maneira o novo estado de coisas de que Dilthey dera já conta mais de meio século antes. Para problemas absurdos, soluções absurdas. Um conceito aberto é uma não-palavra por indeterminação semântica. Mesmo quando Humpty Dumpty pretende que ao usar uma palavra "ela significa justamente o que e[le] escolh[e] que ela signifique - nem mais nem menos"¹²⁴, tem, depois, para se fazer compreender, de reduzi-la por paráfrase ao seu sentido original e explicar a Alice o que, de facto, pretendeu dizer com ela. Então, ou cada palavra tem o seu campo semântico - no âmbito do qual o seu uso é significativo -, ou fica-se no domínio da total

¹²¹ Ver, Dilthey, W., *Oeuvres 7: Écrits d'Esthétique*, Éditions du Cerf, Paris, 1995.

¹²² Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, Nº 1, September, 1956, 27-35, p. 30.

¹²³ *Idem*, p. 31.

¹²⁴ Carroll, L., *Trough The Looking-Glass*, Thomas Y. Crowell & Co., New York, 1893, p. 132.

incomunicabilidade - ou "impenetrabilidade", como lhe chama a personagem carrolliana. Claro que "quando faço uma palavra trabalhar muito [...] sempre lhe pago o suplemento"¹²⁵, acaba por esclarecer Humpty Dumpty. Pois o tal suplemento não é senão ter de trazê-la de volta para o enquadramento do seu âmbito de sentido; trazer a palavra para dentro da linguagem e restituir-lhe a relação semântica que faz dela o que ela é - que a liga à situação que é por ela referida. Só assim uma palavra poderá adquirir significados coerentes e constituir-se como elemento de comunicação.

A diferença mais assinalável entre o modo da definição do sentido por predicação de essência da situação referida e o modo de eleição do sentido por aferição estatística dos usos da palavra, é que se o primeiro tem em vista o correlato da palavra - seja ôntico, seja metafísico - na convenção semântica estabelecida, o segundo desconsidera a situação que é referida, a favor da vulgaridade do uso da palavra. Quando Duchamp escreveu que "arte pode ser boa, má ou indiferente, mas, qualquer que seja o adjectivo usado, temos de chamar-lhe arte, e má arte continua a ser arte da mesma maneira que uma má emoção continua a ser uma emoção"¹²⁶, ele utilizou a palavra "arte" para mostrar como, na relação gramatical implicada no julgamento de valor, o adjectivado prevalece sobre a adjectivação, mas nada disse acerca do sentido da palavra "arte". Mostrou, também, no uso da palavra "arte", "sem qualquer tentativa de definição"¹²⁷, como se dilui a semântica na sintaxe e se fala sem sentido. Quando um modo de uso inadequado é generalizado num colectivo, o hábito da maioria sobrepõe-se à gramática e a estatística substitui a episteme. Então, "como é sempre o caso, quanto mais nublada e confusa a concepção transmitida por uma palavra, com mais apuro e autoconfiança o povo usa essa palavra"¹²⁸. Porém, nesse enfraquecimento da relação entre a palavra e a situação que é por ela referida, é a própria convenção intersubjectiva que sustenta a linguagem que se degrada; o que, no limite, ameaça mesmo anular a própria comunidade do sentido. Desse tipo de opção decorrem diversas situações de problematidade envolvendo a fiabilidade e o *quantum* de comunicabilidade, ou índice de entropia. Na determinação do sentido de

¹²⁵ *Idem*, p. 133.

¹²⁶ Duchamp, M., "The Creative Act", in Sanouillet, M., Peterson, E., (eds.), *Marcel Duchamp Salt Seller: The Essential writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1978, pp. 138-140, p. 139.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Tolstoy, L., *What is Art?*, Funk and Wagnalls Company, New York, 1904, p. 14.

uma palavra por técnica estatística, são geradores de problema, por exemplo, os itens e os parâmetros da medição, a escolha da amostra e a mutabilidade dos singulares que a compõem, a fluidez dos contextos, para referir só alguns. De toda a maneira, o máximo a que aí se chega é ao estabelecimento de modelos de normalidade em função da extensão quantitativa - ainda que a mera diferença nos métodos de cálculo permita modificar os resultados sem que possa falar-se em falsificação. Nas aferições por recurso à quantidade supprime-se, até, a incomensurabilidade categorial, e mesmo a qualidade passa a ter expressão numérica; no caso das palavras o sentido afere-se em cálculo *per capita* de cada um dos vários usos. Ao "pretende[r] que o que é compreendido por ela é tão simples e claro que não importa mesmo discutir o que ela de facto significa"¹²⁹, o que daí resulta é a homogeneização do incerto como certeza. Claro que essa mudança de método não resulta de um mero capricho; ela acontece, porque é esse o procedimento operatório adequado à formação do tipo de homem noeticamente normalizado, necessário para a edificação do novo modelo de organismo social. A função de cada singular é conformar-se a uma das tipologias do catálogo social disponibilizado e ocupar a posição que lhe corresponda, de acordo com o padrão de normalidade. Então, nem mesmo a subjectividade das sensações dos singulares parece poder escapar à possibilidade de determinação quantitativa e à normalização. Fechner chegará mesmo, no domínio da fisiopsicologia matematizada, à construção de uma fórmula funcional entre estímulo e sensação, ou "fórmula de medição" - a saber: $\gamma = K (\log \beta - \log b)$ em que γ é a magnitude da sensação¹³⁰. Também no âmbito do fenómeno artístico, e independentemente de qual seja o sentido da palavra "arte", uma vez que seja declarada a sua presença numa obra, pela simples nomeação desta como sendo de-arte, parece poder chegar-se à aferição da quantidade dessa presença por similaridade de processos, ainda que, neste caso, Duchamp não tenha disponibilizado, como antes fizera Fechner, qualquer fórmula matemática, ele afirmou somente que há um "«coeficiente de arte» [... que é] uma

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Cf. Rand, B. (ed.) *Classical Psychologists*, Houghton Mifflin, Boston, 1912, pp. 562-572. Ver também, Brown, W., Thomson, G. H., *The Essentials of Mental Measurement*, Cambridge University Press, London, New York, 1921, pp. 1-9, 49, 64-70, 193.

diferença entre a intenção e a sua realização"¹³¹, e que essa diferença dará conta, justamente, do tal "coeficiente de arte" que a obra contém, sendo que "o papel do espectador é determinar o peso da obra na escala estética"¹³². Depois é só seleccionar os espectadores que constituem a amostra e calcular a média estatística do "peso estético", chegando-se assim à obtenção da quantidade de arte presente em cada obra, podendo, seguramente, instituir-se uma qualquer norma de comparação objectiva. Assim, também aí se alcançará o paradigma para uma norma uniformizante, homogénea e de validade universal.

A determinação do sentido da palavra "arte" por estatística dos seus usos e os métodos quantitativos, que de maneira geral acompanham a ascensão da sociologia, são parte da consumação tecnológica e inserem-se no contexto geral da mudança de paradigma do organismo social. A violência física para imposição ideológica e subjugação das vontades deu lugar, com o progresso da racionalidade, a modos considerados mais razoáveis e civilizados de persuasão. Não é, portanto, de estranhar que, num tal contexto, as posições dirigentes prefiram a vigoração de uma linguagem de semântica fluida - sem rigor e difusa quanto ao sentido; uma linguagem cujas enunciações diáfnas "como um fumo ou um gás"¹³³ são propiciadoras - como é o exemplo da palavra "arte" - da mais espantosa confusão interpretativa, porque onde vigora a incerteza do sentido é mais fácil *governar* a multidão de dirigidos. Então, a gramática - a episteme da linguagem - é reduzida ao estatuto de antigualha curiosa, para que a determinação estatística da simples imitação de modas contextuais, na utilização das palavras, passe a constituir a nova ciência da linguagem. Na moderna organização do colectivo social, a aparência pode ser diversa, mas a forma da acção tem de ser homogénea, já que as variações de comportamento, por idiosincrasias dos singulares, são perturbadoras da eficácia do conjunto. Então "arte" é uma palavra que incomoda pelo que subsume de indomabilidade e de desvio à norma, como se mostrará mais adiante. Uma outra confusão, tão útil quanto difundida, que não pode por isso deixar de sublinhar-se, é que mesmo não referindo uma situação física e valendo somente como universal, ainda assim, tenda a usar-se a palavra "arte" como

¹³¹ Duchamp, M., "The Creative Act", in *Marcel Duchamp Salt Seller: The Essential writings of Marcel Duchamp*, p. 139.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Michaud, Y., *L'Art À l'État Gazeux*, p. 15.

se ela referisse entidades concretas, substantivas e palpáveis. Essa tendência funda-se na assunção tácita de haver sinonímia entre as palavras "arte" e "obra-de-arte", já que o que é referido por esta última é sempre uma entidade física irreduzível. Na diferença entre definir o sentido de uma palavra por paráfrase do que por ela é referido, ou por quantificação de modos do seu uso, mostra-se a distinção entre dois modos de interpretação, que decorrem de mudança nos princípios e finalidade e denunciam alteridade de paradigma na organização do colectivo social. A interpretação ontológica é própria da organização antropológica da sociedade, a interpretação sociológica é própria da sua organização tecnológica¹³⁴.

I.2. Pontos de vista da interpretação

Os homens são entes singulares que vivem, de maneira geral, em associação. Assim, na sua unicidade irreduzível, cada homem particular tanto poderá ser considerado nas suas determinações constitutivas - que tendem a ser perenes -, como membro da espécie, como poderá ser considerado na indistinção e homogenia que resulta da sua adesão aos princípios sociais - que tendem a ser efémeros por modificação do contexto -, como membro de um organismo colectivo. Cada uma destas posições de consideração enquadra de maneira desigual a praxis dos singulares, dando origem a interpretações diferentes, seja na análise, seja na teorização. Não se diz, neste caso, que as interpretações são diferentes por subjectividade de quem interpreta, mas sim, por incoincidência entre os princípios fundadores de cada posição - no interior das quais sempre subsistirão traços de subjectividade. Assim, originam-se em cada uma dessas posições, conjuntos de interpretações que, embora podendo exhibir algumas variações locais, são geralmente coerentes entre si, mas incoerentes se transferidas de um ponto de vista para o outro. Da perenidade da predicação de essência, na ontologia - que é um princípio no ponto de vista antropológico -, deduz-se a definição do sentido das palavras; da efemeridade do modo de uso, na sociologia - que é um princípio no ponto de vista tecnológico -, deduzem-se significados conjecturais e matrizes estatísticas. A praxis dos homens é susceptível, portanto, em

¹³⁴ Esta assunção, que apresenta algum desenvolvimento do que foi apresentado em *Acerca da Obra-de-Arte*, irá sendo clarificada ao longo do texto.

simultâneo e a cada momento, de uma observação analítica bifocada; por um lado, o singular como idiossincrasia irreduzível orientado para os seus próprios fins, por outro lado, o singular como parte indistinta do organismo colectivo e cuja finalidade se subsume como função na finalidade da própria sociedade. Porém, tanto a dimensão de singular único, no ponto de vista antropológico, como a dissolução homogeneizante, no ponto de vista tecnológico, não só não são dimensões opostas, como, de facto, se complementam. Mesmo se o hábito vulgar de tomar toda a diferença como se fosse oposição leva a apresentar os dois modos de interpretação - ontológico e sociológico - como separados e inconciliáveis por exclusão mútua, acontece que só a conjugação de ambos poderá dar conta da integralidade psicofísica dos singulares em interacção social, seja no pensamento e no discurso, seja no comportamento. Como facilmente se adivinhará o alcance das consequências dessa cisão é amplo; porém, é só a sua incidência e repercussão na construção de teoria sobre a definição do sentido da palavra "arte" o que aqui me interessa.

Diz-se que o ponto de vista é antropológico porque nele se usa principalmente a descrição de ontologia e se consideram os atributos essenciais constitutivos para a determinação do sentido das palavras, ou seja, na abstracção teórica dos universais. No caso da palavra "homem", como universal nomeando a espécie, é cada homem particular que, por exibição de atributo essencial - comum a todos -, lhe dá o conteúdo e a existência; daí a perenidade das predicacões de essência, porque elas referem uma situação presente em cada singular independentemente da época e do contexto em que ele vive. A relação noética do acesso de um singular, tanto a si mesmo, como ao que o rodeia, assenta em intelecções sensoperceptivas. Pela sua interacção com o envolvimento físico e com os valores morais do colectivo, os homens erigem um mundo - uma cultura - que se mostra nos seus discursos e comportamentos. A linguagem é, portanto, matéria de construção de mundo. É com ela que se constituem as normas e os valores dos colectivos sociais, sendo, também, por sua mediação que tais normas e valores são comunicáveis entre os singulares que constituem essas sociedades. A definição do sentido das palavras por predicacão de essência é, então, o que confere comunicabilidade às palavras e, com isso, a possibilidade da linguagem. No ponto de vista a que se chama tecnológico, o que se usa são os métodos

quantitativos das descrições de sociologia. Nelas, a amplitude temporal e a extensão da amostra de singulares enquadrada é reduzida à conveniência dos modelos de cálculo, cujos resultados se elevam a paradigma. Considera-se somente um pequeno conjunto de homens particulares, um lapso temporal restrito, um contexto claramente circunscrito; particulariza-se o campo, mas generalizam-se as conclusões à totalidade do organismo colectivo - quando não mesmo da espécie. Aí, a definição do sentido das palavras, se assim se lhe pode chamar, constitui-se a partir de um conjunto de usos e possíveis significados mais ou menos ocasionais, mas tomados com suposta adequação, na execução prática em âmbito restrito de finalidades momentâneas. Porém, na medida em que a instituição social é uma abstracção e as suas normas e fins são sempre prescrições dos homens particulares que as dirigem, esses usos e suas significações - tanto nos discursos quotidianos, como nas leis - são tão fluidos quanto a disposicionalidade dos singulares, ou a sua permanência em posição dirigente. No ponto de vista tecnológico vale o transitório. Assim, são os próprios homens, tanto nos seus atributos identitários de espécie, como também nas idiossincrasias de singulares irrepetíveis, o que aí se desvaloriza; sendo reduzidos à condição de recurso consumível e de activo financeiro. O risco que se corre no ponto de vista de antropologia é a hipervalorização da espécie - que não é senão uma abstracção -, podendo mesmo chegar-se à desconsideração da especificidade que torna irreduzível cada homem concreto - é isso que vulgarmente se oculta no uso de palavras como "puro" e como "perfeito". No ponto de vista de tecnologia é a noção de idiossincrasia singular e da assunção da sua propriedade que, mais do desconsiderar-se, se anula; porque se reduz a autonomia de cada praxis singular à mera execução das determinações funcionais do mecanismo social. Ao negar a importância das determinações essenciais impossibilita-se, por carência de constância, tanto a constituição da noção de espécie como traço identitário - pois não há um ponto estável de referência na transitividade incessante -, como a construção da noção de próprio nos singulares - ela passa a ser tomada como homogeneidade, todos iguais. No que respeita às palavras, o risco é que, se no ponto de vista antropológico, pode tender-se para a ênfase de abstracções - como, "absoluto", "ideal", "em si mesmo" - como situações concretizáveis, no ponto de vista tecnológico, que em geral também não abdica dessas acepções abstractas, tender-se-á para a desagregação da comunidade de sentido por entropia comunicacional -

valorizando-se só a informação de relevo no exercício dos desempenhos particulares - com atomização de usos e significados de vigência relativa, e no limite privativa, mas que se pretende serem sempre de validade geral.

A decisão quanto ao ponto de vista que se toma para a indagação do sentido da palavra "arte" é, pois, determinante para o resultado a que se chega no que concerne ao ganho de clarificação, ou à permanência da obscuridade. Uma certa desconsideração pela importância da singularidade dos contextos na construção das teorias parece ter sido atitude bastante generalizada entre filósofos que viveram em ambientes de organização social e de tradições culturais estáveis em duração temporal - a ponto de lhes parecerem imutáveis. Em face dessa imobilidade ilusória, tende a valorizar-se o mais perene e a ignorar-se as pequenas mudanças no quotidiano, seja de cada homem particular, seja do todo social. Porém, nem a eclosão da revolução francesa nem a revolução industrial foram fenómenos que ocorreram em virtude de uma qualquer lei natural e imutável. Pelo facto de certos modelos de organização social se estenderem por longos períodos de vigoração, e pela consequente inclinação para a desvalorização dos pequenos indícios que anunciam grandes mudanças, a prática dos filósofos - que nesses contextos estão geralmente bem relacionados com os dirigentes e a estrutura de poder - parece ter secundarizado enormemente a importância do contexto na compreensão e análise das ocorrências sociais e dos comportamentos dos singulares, com a inevitável repercussão nas teorias elaboradas - nomeadamente acerca do fenómeno artístico. Claro que sempre houve, e sempre haverá, excepções, e os relatos de História elucidam suficientemente sobre a maneira como essas divergências se resolvem. É a partir dos filósofos modernos, sobretudo, que começarão a encontrar-se algumas mudanças de atitude em âmbitos específicos; muito pouco, porém, no que diz respeito ao domínio das teorias acerca do sentido da palavra "arte". Quando as modificações na estrutura dos colectivos começam a ser mais visíveis e mais frequentes - impostas pelo postulado social de *liberdade, igualdade e fraternidade*, a par da mecanização progressiva do trabalho -, já não é possível tomá-las como meros desvios pontuais, ou como acidentes sem consequência. A progressiva redução da duração dos ciclos sociais - no exercício do poder, na economia, na progressão de hierarquia social - e a consequente aceleração das

mutações na organização do tecido social, reflectem-se também na prática filosófica, que procura adequar-se aos novos princípios. Quando, no século XIX, começaram a emergir elementos de um novo paradigma para a descrição dos fenómenos físicos e culturais, era o início da transformação a que depois se assistiu e da qual continuamos a ser protagonistas e espectadores. Na transição para o século XX, e no decurso deste, os equipamentos de experimentação das ciências físicas - sobretudo de observação e de manipulação da matéria ao nível do átomo e seus constituintes - e o rigor matemático dos instrumentos electrónicos de detecção e de medição à escala do nanómetro, que então se desenvolvem, substituem, paulatinamente, as capacidades senso-perceptivas do homem no acesso e validação da descrição do real. Então, trata-se já de movimentos no interior do novo paradigma. O aparecimento das novas produções que as técnicas modernas de computação e de robótica possibilitam não é um acontecimento nem espontâneo nem trivial; ele fez-se anteceder pelos seus arautos e acompanhar por um vasto séquito de *efeitos secundários*. E como "toda a ferramenta transporta nela o espírito pelo qual foi criada"¹³⁵, também a robótica e a cibernética, de maneira tímida primeiro e agora selvaticamente, se estendem homogeneizantes a todas as actividades e âmbitos bióticos, integrando os homens no sistema como componentes operativos focados exclusivamente na sua execução funcional. Ao considerar as marcas de influência das novas interpretações da ciência Física nas práticas quotidianas dos colectivos sociais, e na sua cultura, Heisenberg referiu a importância da sua interiorização como hábito e dos novos desenvolvimentos que ocorrerão "quando o mundo se tiver ajustado ele próprio na sua estrutura política às novas possibilidades técnicas"¹³⁶; seguramente que ele não ignorava a concomitância dos processos - tanto a importância da emergência e validade das novas interpretações da "física moderna" na modificação da estrutura política do mundo, como a importância da modificação da própria estrutura política do mundo na emergência, aprofundamento e validação das novas interpretações da "física moderna". A substituição do enquadramento religioso nestas novas interpretações fez-se no âmbito da, também recente, teoria evolucionista; que tende a mostrá-las como um determinismo de selecção natural, ou uma ocorrência adaptativa inevitável,

¹³⁵ Heisenberg, W., *Physics and Philosophy*, George Allen and Unwin, London, 1971, p. 32.

¹³⁶ *Ibidem*.

e mesmo - graças aos melhoramentos protésicos das pretensas insuficiências sensoriais, psíquicas e físicas exibidas pelos homens - como um passo evolutivo da própria espécie humana. Ao novo paradigma corresponde também uma nova teleologia, que determina a direcção dos desenvolvimentos e a função dos singulares na nova estrutura do organismo social tecnologicamente desenhado. Os resultados começam por ser sempre territorialmente parciais, mas, no fim, a nova ordem será global e totalitária; porque "um dos traços característicos deste encontro entre a moderna ciência e os antigos métodos de pensamento será a sua completa internacionalização"¹³⁷. Exemplos disso são, entre outros, o esforço de matematização da linguagem - como formalismo lógico -, a ênfase do estudo do comportamento e a criação da ciência cibernética - não só para aplicação na informatização robótica, como se publicita, mas também no condicionamento e formatação dos humanos. Nesse percurso de colaboração científica mundializada, as particularidades do pensamento cultural poderão manter-se temporariamente diferentes nas várias regiões do globo, "mas os resultados desse intercâmbio espalhar-se-ão por todas as áreas em que as discussões tenham lugar"¹³⁸, uniformizando os comportamentos e as culturas. Os representantes da ciência moderna, num primeiro momento, pareceram querer caducar o conhecimento precedente, mas logo compreenderam que "na ampla vida social há lugar para os valores mortos, os valores vivos [e] para os valores estranhos largamente diferentes"¹³⁹. No âmbito do que se inclui sob o uso vulgar da palavra "arte" a descrição sociológica "implica a relatividade dos gostos, porque para o sociólogo [...] todo o ideal social é eminentemente complexo e movediço"¹⁴⁰. Os ditos ideais sociais, entendidos como finalidade inalcançável - sob o risco de deixarem de ser ideais -, "são relativos aos diversos momentos da evolução colectiva que torna cada um necessário à sua época e ao seu meio"¹⁴¹ e lhes dá a norma e o padrão de aferição do valor. A duração da sua validade temporal acompanha a dinâmica dos próprios ciclos de mudança no interior da forma social instituída, porque, afinal, como refere

¹³⁷ *Idem*, p. 33.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Lalo, C., "La Relativité des Goûts et l'Esthétique Sociologique", in *Revue d'Art et d'Esthétique*, I-II, Juin 1935, 73-82, p. 78.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 77.

¹⁴¹ *Idem*, p. 74.

Lalo, citando Comte, "uma só coisa é absoluta, é que tudo é relativo"¹⁴². O que conta na descrição sociológica, acima de tudo, "são as causas e não os fins, as leis necessárias e não os ideais imaginativos, as funções orgânicas e não as antecipações abstractas"¹⁴³; o que configura, nas ciências e na investigação dos cientistas, a assunção do mesmo conceito de desinteresse prático que se espalhou na teorização acerca do fenómeno artístico. Acontece, porém, que "as causas", "as leis" e "as funções orgânicas", não são senão interpretações interessadas das "relações entre os factos"¹⁴⁴, pelo que não se pode confundir a relação, enquanto categoria, com a fluxibilidade subjectivista do relativismo, enquanto teoria. O que se procura na descrição sociológica é, sobretudo, a compreensão dos processos intrínsecos da organização social e das condições que os determinam; objectiva-se, para isso, o conceito de colecção, na figura abstracta de uma unidade pseudo ôntica que, por sua vez, se substantiva como organismo social. Então, o estudo comportamental do organismo social em pouco diverge, no fundamental, do estudo comportamental de cada singular no âmbito dessa associação. Difere o que se toma como ambiente ou condição constrangente, e o que se toma como sujeito constrangido, mas, em ambos os casos, o que se estuda é a motivação da resposta comportamental, com vista à sua domesticação. A redução da complexa diversidade multimonádica do colectivo social à unidade fictícia de uma hipermónada inclusiva e homogeneizante é operada, justamente, por recurso às técnicas quantificadoras da estatística, com as quais se determinam os padrões de normalidade e de desvio aceitável. Esse quadro de normalidade e de desvio passa, então, a constituir-se como o ambiente natural em que as várias funções singulares se relacionam no interior do organismo, enquanto sistema complexo. Neste tipo de enquadramento geral, a resposta à questão da definição do sentido da palavra "arte" passa a ser uma mera aplicação de norma. O desconforto que se verificou no "mundo-da-arte" nas primeiras décadas do século XX não terá, pois, de voltar a repetir-se, porque agora aplicar o nome "arte" ou deixar de aplicar o nome "arte" a não importa o quê é uma prerrogativa exclusiva da instituição social dedicada. A solução do problema requereu, como escreveu Danto, "não tanto uma

¹⁴² *Idem*, p. 82.

¹⁴³ *Idem*, p. 76.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

revolução no gosto mas uma revisão teórica de muito consideráveis proporções"¹⁴⁵. No fundo, bastou adequar o modo da descrição ao ponto de vista em vigor, para que nada ficasse como era antes. No novo enquadramento teórico, a palavra "arte" refere somente um estatuto social, já que, no novo *status quo*, as coisas "são arte em virtude da posição ou lugar que ocupam no interior de uma prática estabelecida, nomeadamente o mundo da arte"¹⁴⁶. Cada modo de organização social forja as descrições científicas, as narrativas históricas e as teorias filosóficas que lhe são adequadas. No enquadramento social do fenómeno artístico - em que o que se dá a ver na realização física desvela sempre o acto noético que a acompanha -, o que se observa, de uma maneira geral, é a prossecução da adequação ao paradigma em vigor, tanto na produção de obra-de-arte, como na sua teorização. A finalidade está sempre implicada nos princípios que a possibilitam, e se os princípios técnicos e formais do passado já não serviam à realização das obras modernas, então, também as velhas teorias já não eram adequadas ao esclarecimento e legitimação do novo uso que passou a dar-se à palavra "arte". No campo do fazer, Impressionismo, Pontilhismo, Cubismo, foram as primeiras respostas dos artistas às descobertas da nova ciência física. Quanto aos filósofos, aos críticos e aos demais teorizadores, acabaram por estabelecer uma interpretação da palavra "arte" que, respondendo às exigências da transformação em curso, pode ser superlativamente inclusiva - porque não referindo coisa alguma, tudo inclui. É assim que se chega ao actual estado de coisas.

"Confusão" é a palavra que melhor diz a condição em que se encontra a compreensão acerca do que é referido pela palavra "arte"; mencionam-se dois exemplos para ilustração - em ambos a definição é feita indirectamente. No primeiro exemplo ela faz-se partindo da suposição de indistinção do que é referido com as palavras "arte" e "obra-de-arte"; diz-se aí, então, que arte "é um artefacto do tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte"¹⁴⁷. No segundo exemplo é afirmada, como assunção constatável, a inexistência de algo que possa ser referido pela palavra "arte"; diz-se aí, então, que "arte não é senão uma palavra à qual já nada

¹⁴⁵ Danto, A., "The Artworld", in *Journal of Philosophy*, Vol. 61, 19, 1964, 571-584, p. 573.

¹⁴⁶ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 88.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 92.

real corresponde"¹⁴⁸. A primeira definição foi produzida por Dickie - insere-se na chamada filosofia analítica; a segunda é uma elaboração de Heidegger - inscreve-se na corrente da fenomenologia. Quanto à definição institucional do sentido da palavra "arte", no exemplo de Dickie, ela é eminentemente sociológica - não tanto pela aparência do método, mas pelo ponto de vista de que decorre. Mesmo se enquadrada na metodologia do formalismo lógico - propondo-se, portanto, a formulação de condições suficientes e de condições necessárias -, os termos da definição são, porém, determinações acidentais e temporalmente circunscritas ao contexto social particular em que é elaborada. Nela, Dickie condensa a proposta do conceito aberto, elaborado por Weitz, e o conceito "mundo-da-arte", forjado por Danto. O conteúdo da definição é vago e, no mínimo, subdeterminado. Por um lado, a eventual definição que faz - se é que faz alguma - é, como já se disse, não do sentido da palavra "arte", mas do sentido da palavra "obra-de-arte", o qual é aí acedido somente por mediação; por outro lado, a própria definição do sentido do conceito mediador - "obra-de-arte" -, e daquilo que é por ele referido, é erigida por recurso a termos correlacionados e não a um atributo comum ou essencial. Primeiro a definição afirma que tem que tratar-se de um "artefacto", o que quer dizer que é algo realizado por técnica; depois, procurando especificar a característica que deverá ter essa coisa feita por técnica, acrescenta uma intenção, que será a finalidade com que ela é feita, a saber: "ser apresentado a um público do mundo da arte". Público é uma designação colectiva e "mundo-da-arte" é - para usar a terminologia de Searle - um facto institucional¹⁴⁹; ora, segundo Dickie, "a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte [é, justamente,] um enquadramento para a apresentação de uma obra de arte"¹⁵⁰. A formulação, pretensamente clara, não é senão um conjunto de reenvios circulares entre expressões que, não tendo sido elas mesmas definidas, não podem clarificar-se mutuamente. Assim, a conclusão máxima a que pode chegar-se é que a palavra "arte" refere tão-somente um tipo de estatuto social cuja atribuição depende exclusivamente do modelo de organização do colectivo, da sua finalidade e das instituições dirigentes. No segundo exemplo apresentado, trata-se da primeira das várias formulações de definição do sentido da palavra "arte",

¹⁴⁸ Heidegger, M., "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", p. 14.

¹⁴⁹ Para explicitação mais exaustiva, ver John R. Searle, *The Construction of Social Reality*, sobretudo o capítulo, "Creating Institutional Facts", pp. 32-57.

¹⁵⁰ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 91.

apresentadas no decurso do ensaio "A Origem da Obra de arte" de Heidegger. Considerando o que nela se diz e a consequência que implica, torna-se quase incompreensível que o seu autor se tenha infligido "a fadiga [de,] a cada uma das diversas etapas do caminho, falar justamente a língua que convém"¹⁵¹, para erigir a definição de uma palavra à qual, como afirmou, já nada real corresponderia - esquecendo-se que sem relação de referência, "arte" não é sequer uma palavra. A questão que se coloca, então, é que se não há qualquer situação - física ou metafísica - com a qual o som e a grafia da palavra "arte" se relacione, então, "arte" será somente uma articulação sonora e um grafismo, mas nunca uma palavra - pelo que será insensato procurar uma definição do seu sentido. A essência de ser palavra, não é demais dizer-se, é ser relação semântica, e sendo esse o caso não há qualquer *conveniência de língua para falar justamente* acerca do sentido da palavra "arte" - porque se "arte" é uma palavra, então, qualquer *língua* será "a língua que convém". Porém, se o termo "arte" não é senão um vazio de sentido, e por conseguinte sem significação possível, então, não sendo uma palavra, o seu uso como tal não passará de mero embuste. Mas porque nenhum vazio de sentido afecta o ôntico, não será por isso que deixará de haver algo que é referido pela palavra "arte" e, por conseguinte, também, os entes chamados obra-de-arte. Um dos equívocos nesta formulação é que não existe "a origem" do que não há - pois se nada real corresponde ao sentido da palavra "arte", não haverá também obra-de-arte, não sendo por isso necessário procurar-lhe a origem. Na elaboração que produziu para a primeira versão desse texto, Heidegger supõe que há alguma situação à qual a palavra "arte" se liga e que por ela é referida; é isso o que se mostra, primeiro, na afirmação de que "a arte não é, porque há obras, mas ao contrário [...] e o que torna necessária a obra é o mesmo fundo que torna possível o artista"¹⁵², e, também, quando depois pergunta se "a expressão «a arte» é um nome genérico e vazio para tudo o que está implicado na exploração organizada da arte, ou designa, mais simplesmente, a cada vez a própria obra?"¹⁵³. Aí, mesmo se não explicita uma certeza acerca do que é referido pela palavra "arte", afirma, pelo menos, que alguma coisa é referida por ela. Na versão final desse texto, o

¹⁵¹ Heidegger, M., "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", p. 92.

¹⁵² Heidegger, M., *De L'Origine de L'Oeuvre d'Art: Version de 1931-32*, Rialland, N., (ed.), 2002, p. 13, disponível em: <<http://www.rialland.org/heidegger/>>.

¹⁵³ *Idem*, p. 39.

incerto cede o lugar à certeza, e a pergunta é retirada para dar lugar à afirmação do vazio. O ensaio em questão é fecundo na sucessão de definições; assim, comum às duas versões, e sendo por isso coincidente, é a afirmação de que "a essência da arte será pois: o meter-se em obra a verdade do ser"¹⁵⁴. Ora, quando Heidegger afirma que o sentido da palavra "arte" é *a verdade do ser a meter-se em obra*, especificando mais adiante que *"a beleza é um modo de eclosão da verdade"*¹⁵⁵, ele está a indicar não somente a situação que é referida pela palavra que antes afirmara ser vazia de sentido, como indica mesmo duas situações - verdade e beleza. Porém, ao fazer de beleza uma modalidade de verdade, ele sinonimiza as palavras "arte" e "beleza". Mas tanto a afirmação da verdade como sendo a essência da situação referida pela palavra "arte", como a suposição da coincidência do que é referido pelas palavras "beleza" e "verdade" não são propriamente uma inovação heideggeriana, têm mesmo séculos de tradição. Refiram-se dois casos; o de Boileau, que em 1674 assume a consanguinidade entre "beleza" e "verdade" afirmando que "nada é mais belo que a verdade"¹⁵⁶, e o de Lamennais, afirmando - em 1841 - que "o Belo não é, na sua essência, senão a manifestação do verdadeiro"¹⁵⁷ - e no caso de Lamennais, a acepção e a relação em que os dois termos são tomados, antecipa com grande pormenor o próprio enunciado que Heidegger viria a produzir depois. Com isto, pensa-se que fica mostrado que tanto na definição institucional de Dickie, como na definição fenomenológica de Heidegger, há sempre alguma situação que é referida pela palavra "arte".

No que concerne à questão da escolha do modo da descrição a partir da qual se erige a definição do sentido da palavra "arte" e, por conseguinte, a construção das teorias acerca do fenómeno artístico, o engano está em considerar esses modos como se fossem opostos. As relações de diferença, contrariedade e oposição, nem sempre são bem compreendidas quando são usadas na elaboração discursiva. A oposição vem sempre em pares, mas não a contrariedade. Se é certo que a relação de oposição implica contrariedade, já ser o contrário não implica necessariamente ser o oposto. A oposição estabelece-se entre dois únicos termos e em condição de exclusão mútua; no

¹⁵⁴ Heidegger, M., "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", p. 37.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 62. Também no ensaio "A Madonna Sixtina", pode ler-se que "a verdade da imagem é a sua beleza".

¹⁵⁶ Boileau, N., "Épître IX", in *Épîtres de Boileau*, Librairie Hachette, Paris, 1853, 169-176, p. 171.

¹⁵⁷ Lamennais, F., *De l'Art et Du Beau*, Garnier Frères, Paris, 1865, p. 3.

caso do branco, por exemplo, o oposto é o preto. A contrariedade estabelece-se entre todos os termos que não são o mesmo - cinzento é contrário do branco, mas não é o oposto; o contrário de verde são todas as cores que não são a cor verde, mas só uma delas será o oposto. Numa relação entre opostos, ou é branco, ou é preto, não há qualquer outra possibilidade. Numa relação entre contrários ou é verde ou é qualquer outra cor que não a cor verde, pelo que as possibilidades de contrariedade são diversas e de oposição é só uma. Tanto o preto, como o branco, se contam entre os contrários do verde, mas, nem o preto nem o branco são o oposto do verde. Claro que na interacção comunicativa do dia-a-dia esse tipo de confusão é geralmente ignorado, a compreensão faz-se por aproximação do que está em causa e em função do contexto. Porém, a indagação de filosofia não é a conversa do dia-a-dia. Considerando o que ficou dito como esclarecimento suficiente¹⁵⁸, tendo em conta o assunto que aqui se visa, volte-se à afirmação da não oposição entre o modo de descrição ontológico e o modo de descrição sociológico que, como se referiu no início da secção, de facto, se complementam. Dickie, por exemplo, refere-se a "noções de psicologia individual", ou seja, "noções acerca do que as pessoas fazem, ou a que se submetem como indivíduos"¹⁵⁹, às quais opõe ou, como ele diz, "contrasta" com as "noções culturais do que as pessoas fazem ou a que se submetem, enquanto membros de grupos culturais"¹⁶⁰. Mas, se na existência de cada singular as duas condições não são separáveis, porque haverão de ser contrastantes na teorização? Possivelmente, a própria sociabilidade dos homens será uma determinação de espécie, e por isso intrínseca nos singulares. Que seja um colectivo social o contexto em que se nasce e se é humanizado, ou educado, não é um facto indiferente. De qualquer maneira, associados ou não, todos os seres existem necessariamente em contexto e os homens não são excepção, pelo que as duas condições sempre coexistem. O que pode concluir-se a partir do que nos é dado como sendo o conhecimento de alguns milénios de história da espécie, é que, se por um lado os homens subsistem constitutivamente semelhantes - gostem ou não gostem os adeptos do evolucionismo -, por outro lado, as formas de organização dos colectivos e a sua acção sobre o que os rodeia,

¹⁵⁸ Para compreensão mais exaustiva ver: *The Categories*, 6a (36) a 8b (24), 11b (16) a 12a (25), 13b (36) a 14a (25), e também: *On Interpretation*, sobretudo 17a (25) a 18a (12).

¹⁵⁹ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 77.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

moldando o contexto, não só nunca parou de mudar, como se faz em ciclos de estabilidade cada vez mais breves, "como se o tempo fosse percebido como matéria-prima consumível"¹⁶¹. Que a forma da organização social condiciona e modela os hábitos e comportamentos dos associados é um facto inegável; mas não são esses mesmos homens que corporizam o colectivo social que, por meio da sua praxis, decidem a forma da sociedade que constituem? Mesmo considerada a sociabilidade como um atributo constitutivo da espécie, isso não autorizará a assunção de que a forma da sua materialização resulte de determinismo; ela será sempre um acto de arbítrio dos próprios singulares e, por isso mesmo, sempre susceptível de ser modificada. Resumindo; uma vez que os homens existem em sociedade, a compreensão da situação de cada homem particular exigirá, sempre, tanto a consideração da sua condição a partir do ponto de vista do próprio singular - determinado como elemento da espécie nas predicções da descrição ontológica -, como, também, a consideração da sua condição a partir do ponto de vista do colectivo social, exibindo a (in)coincidência com a normalidade estatisticamente apurada da descrição sociológica. A relação entre os dois modos de descrição é pois de complementaridade. A diferença nos princípios fundadores de cada modo permite que sejam afirmados como contrários, mas nunca como opostos. A sua assunção em oposição, decorre da negação da capacidade de autodeterminação dos singulares associados, implicada na normatividade e ambiente cultural dos modelos de sociedade até agora constituídos. Mas tudo isso é meramente exclusivo da teorização acerca da existência dos homens. As acções, como evidências factuais, são o que são, elas só têm conteúdo metafísico na interpretação valorativa da sua descrição; mas não há uma descrição que possa circunscrevê-las completamente, e menos ainda modificá-las. Na medida em que a situação que é referida pela palavra "arte" é parte da praxis dos homens, tudo o que ficou dito lhe diz respeito e se lhe aplica. Volte-se, pois, ao princípio dos princípios, ou seja, à petição do sentido da palavra "arte"; mas focando agora a questão da forma da pergunta.

¹⁶¹ Rosa, H., *Aliénation et Accélération: Vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte, Paris, 2014, p. 25.

I. 3. A forma da pergunta

Confrontado com algo que não conhece, um homem perguntará "que é isso?", ou seja, o nome. Porém, se confrontado com o uso de uma palavra que desconhece, não sabendo o que por ela é referido, perguntará, por exemplo, "que é arte?", ou seja, o sentido do nome. Exceptuando a última centena de anos, o uso da palavra "arte" não parece ter sido incómodo para ninguém, motivo para que a pergunta sobre o seu sentido não se tenha colocado. Isso ter-se-á devido, possivelmente, ao facto da palavra "arte" - a partir do latim *ars* - ter sido tomada no seu sentido original, ou seja, significando profissão ou técnica. O sentido da palavra "arte" é subsumido no sentido da palavra "técnica", que em alguns usos se dilui ela própria na palavra "arte", referindo-se com a mesma palavra tanto a situação a que se chama arte, como a situação a que se chama técnica - sendo diferentes as situações referidas, elas são indiscriminadas como se fossem uma só. Atribuir ao singular produtor o nome da técnica por ele usada nas suas produções, era já um hábito na antiguidade. Cerca de milénio e meio depois da referência a isso mesmo na *Poética*, de Aristóteles, também nos escritos de Leonardo da Vinci - onde o uso da palavra "arte" se faz sempre com o sentido de técnica - pode verificar-se a continuidade desse mesmo hábito. A questão que então se colocava acerca das obras - que eram de pintura, de escrita, de escultura, etc., e só mais tarde vieram a ser chamadas genericamente como obras-de-arte - não era saber se elas eram de pintura ou não, a questão que se colocava era acerca da sua qualidade no âmbito da execução da técnica que lhe dava o nome. O que queria saber-se era se a *Pietà*, de Miguel Ângelo, era ou não era uma obra-*prima* de escultura; ou se uma pintura feita por Nuno Gonçalves, para a Igreja de São Vicente de Fora, era ou não era uma obra-*prima* de pintura. Equivaleria isso ao que nos nossos dias é querer saber se algo é ou não é arte - para significar, de facto, obra-de-arte. Quanto aos parâmetros pelos quais se aferiria a atribuição dessa qualidade, parece terem sido tanto a harmonia e a beleza, como a mestria imitativa e de execução, e que são vulgarmente subsumidos no uso da palavra "estilo". Porém, tudo isso se fazia no âmbito da indubitável certeza de que uma pintura era uma obra de pintura, e uma escultura era uma obra de escultura, ou seja, da arte ou técnica da pintura, e da arte ou técnica da escultura - já que artista pintor e artista escultor, era o nome que se dava a qualquer

homem que exercia uma dessas técnicas como mestre. Um pintor era, pois, um artista ou mestre na arte da pintura, como um carpinteiro era um artista ou mestre na arte da carpintaria. Uma estátua era portanto uma obra da arte de estatuária, como uma sobrecasaca era uma obra da arte de alfaiataria - e qualquer delas poderia ser, ou não ser, uma obra-prima no seu respectivo domínio. O que se discutia era a aferição do nível de hierarquia da coisa produzida; o grau de excelência na sua execução e a sutileza da beleza consumada, fosse essa coisa uma pintura ou uma sobrecasaca, uma peruca ou uma estátua. Nesse contexto, a nomeação de um certo tipo de obra como sendo uma obra-de-arte, na acepção em que hoje se toma a palavra e sem qualquer menção da técnica pela qual a obra tinha sido produzida, teria sido, senão um absurdo, pelo menos uma subdeterminação de referência. Porque, nesse caso, o uso da palavra "arte", não sendo seguido do nome da técnica usada, deixaria de situar a obra em espécie - pintura, cordoaria, olaria, etc. -, designando as várias técnicas com a mesma palavra - "arte" - como se fossem todas o mesmo e juntando-as num conjunto indiscernível. O que é um facto, no entanto, é que pouco a pouco essa mudança foi acontecendo; não com a substituição clara de um uso pelo outro, mas misturados, lado a lado, o novo uso e o uso tradicional. Não tendo sido o sentido antigo aniquilado pelo sentido novo, coexistindo ambos, o que resultou não foi nem encolhimento nem expansão do âmbito da sua aplicação significativa, mas, tão-somente, a simples diluição da relação de referência e, com isso, a mera instauração de um pântano semântico. Bastará um olhar rápido à produção teórica acerca do fenómeno artístico feita a partir do meio do século XIX para se ver o caos que reina na aplicação do genitivo "de-arte", e para perceber a falta de clareza no seu uso. Por essa altura, as novas descrições da ciência física sob os princípios da termodinâmica, a fabricação de instrumentação protésica e os avanços da experimentação científica, davam origem a novos materiais, a novas técnicas, a novas certezas. Certezas novas - com as suas teorias legitimantes - vão substituindo algumas das certezas do passado, com a consequente actualização classificadora dos vários conhecimentos regionais, a reorganização das relações intersubjectivas e a adequação dos valores sociais dessas colectividades; ou seja, a aquisição pelos singulares de novas rotinas noéticas e práticas que se cristalizam como norma social e como hábito cultural. Também no âmbito do fenómeno artístico essa mudança se fez sentir. É nesse enquadramento,

justamente, que Dilthey se refere à "anarquia do gosto [que] caracteriza sempre as épocas em que uma nova maneira de sentir a realidade [se afirma e] novas formas de arte procuram desenvolver-se"¹⁶²; podendo o uso da expressão "novas formas de arte" significar novas soluções técnicas e formais ou novos tipos de obra-de-arte. Afinal, só no uso da linguagem parece não ter havido qualquer clarificação semântica, pelo que os novos usos de algumas palavras coexistem confusamente com usos antigos. Nesse contexto, perguntar "que é arte?" tornou-se então inevitável.

A pergunta pelo sentido da palavra "arte" pede como resposta a indicação do que ela implica, a situação a que ela se liga e que é referida por essa palavra; enfim, a sua relação semântica. Então, para que nada fique subentendido expande-se a formulação da pergunta e ter-se-á: o que é o sentido da palavra "arte"? Ou perifrasticamente, que situação é implicada, ou é referida, pelo uso da palavra "arte"? Agora, está decididamente apontada a natureza do problema. Claro que este tipo de questão não se coloca com a mesma acutilância no curso dos relacionamentos sociais quotidianos; aí, não se fazem petições de sentido, nem se declaram definições. As palavras, no dia-a-dia, são usadas com o rigor de adequação suficiente para o pensamento indispensável e para uma satisfatória eficácia operativa da comunicação. Porém, a compreensão filosófica aspira a ser epistémica; assim, quando o que se pretende é pensar um assunto com clareza e edificar uma teoria acerca dele, então, terá de começar-se pelo princípio, o que quer dizer, neste caso, por perguntar-se pela definição do sentido da palavra "arte". Que a maneira como se formula a pergunta não é uma questão de somenos, que ela pode ser mesmo uma questão decisiva no que concerne à elaboração da resposta, é o que se mostrará nos exemplos que se seguem. Para Goodman, o problema coloca-se assim: na medida em que "as tentativas para responder à questão «Que é arte?» levam de maneira característica à frustração e à confusão"¹⁶³, então, a solução é formular a pergunta de maneira diferente, de modo a que, contornando a dificuldade anterior, se possibilite a "clarificação de assuntos tão controversos como o papel do simbolismo na arte, ou o estatuto enquanto arte do «objecto encontrado [*readymade*]» e do que chamamos «arte conceptual»"¹⁶⁴. O mal-

¹⁶² Dilthey, W., *Dilthey Oeuvres 7: Écrits d'Esthétique*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995, p. 31.

¹⁶³ Goodman, N., *Manières de Faire des Mondes*, Gallimard, Paris, 2010, p. 87.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

entendido que informa a solução proposta por Goodman é evidente e as consequências estão desde logo explicitadas pelo próprio; com a nova formulação clarificar-se-á o "simbolismo na arte", o "estatuto enquanto arte" do *readymade*, a dita "arte conceptual", mas... e quanto ao sentido da palavra "arte"? Sobre isso nada. De facto, todas essas pseudo-clarificações secundárias serão feitas supondo que se conhece já o sentido da palavra "arte", o que não acontece. Como pode então explicar-se o "estatuto enquanto arte do «objecto encontrado»", se não se respondeu ainda à pergunta acerca do que se está a referir ao usar-se a palavra "arte"? Serão essas explicações válidas, qualquer que possa ser o sentido da palavra "arte"? Goodman esclarece, então, que "a questão não é «Que objectos são (de maneira permanente) obras de arte?», mas sim, «Quando funciona um objecto como obra de arte?» - ou mais brevemente [...] «Quando é arte?»"¹⁶⁵. Com isso, porém, passa-se da indagação do *quê* - da fundação semântica da palavra -, para a indagação do *quando* - da circunstância social; ou seja, passa-se do domínio da descrição de ontologia, para o domínio da descrição de sociologia. Passa-se da determinação de essência do que é referido pela palavra "arte", para a determinação de condições necessárias e suficientes - de contexto - para poder usar-se a palavra "arte". E faz-se tudo isso como se não houvesse qualquer diferença na troca. No primeiro caso a situação referida é prévia à sua definição; no segundo caso são as condições contextuais que são assumidas como prévias, pois são elas que instituem a possibilidade de atribuição da função ou estatuto implicado no uso da palavra "arte". Mude-se o contexto e logo o que funcionava como obra-de-arte deixará de funcionar como obra-de-arte, mas a função ou estatuto não desaparecerá por isso. O que acontece é que sempre se toma como garantido que há alguma situação - ainda que não se saiba qual - que é referida pela palavra "arte". Uma vez que se aceita a palavra formalmente - indeterminando-lhe a relação semântica -, ela é instituída como classe, são enunciadas as condições de possibilidade de pertença, e pôr-se-lhe-á dentro tudo o que se queira que seja chamado arte, ou que funcione como obra-de-arte. A extensão da confusão é gigantesca. Na formulação, "Quando funciona um objecto como obra de arte?", o "como" indica o modo - de que maneira alguma coisa é o que ela é; o "quando" indica

¹⁶⁵ *Idem*, p. 100.

sempre a condição de contexto. O que, de facto, Goodman pergunta é: *em que condição um objecto tem de ser posto para poder funcionar como obra-de-arte?* Em relação ao objecto, o "quando" é accidental e o "como" é arbitrário, e em qualquer dos casos aquilo sobre que se inquire existe já. Na asserção "este objecto é uma pedra", afirma-se um facto acerca do objecto - é ontologia; mas se a asserção for, "este objecto é um pisa-papéis", então, afirma-se um facto relativo ao observador, uma função que ele atribui a esse objecto. Na segunda asserção a pedra é vista, ou funciona, como pisa-papéis. Então, pedra é o que o objecto é; pisa-papéis é a função que se impõe ao objecto pedra. As funções atribuídas ao mesmo objecto podem ser muitas; "se usamos uma pedra como uma arma, ou um pisa-papéis, ou um *object d'art trouvé*, por exemplo, podemos avaliar a sua adequação sob essas descrições funcionais"¹⁶⁶ - nesses casos, a palavra "pedra" cede o lugar à palavra que refere a função que lhe é designada. No fim, no âmbito do ôntico, a pedra não deixará nunca de ser pedra, mas poderá deixar de ser, no âmbito do contexto social, um pisa-papéis ou um *object d'art trouvé*, logo que essa função lhe seja retirada. Considere-se a seguinte dedução, susceptível de formalização, em que, pedra = x, e *object d'art trouvé* = z, sendo que, ser exibido num museu, é a condição de pertença à classe z; a função x pertence à classe z, ou, pedra é um *object d'art trouvé* significa que em determinada situação - ser exibido num museu - a pedra desempenha o papel de z, ou seja, pertence à classe *object d'art trouvé*, de onde se deduz que a pedra só é um *object d'art trouvé* em consequência de ser exibida no museu. Se essa mesma pedra for posta na rua, ela deixará de pertencer à classe z, porque já não é um *object d'art trouvé*, ainda que não deixe de ser a mesma pedra. Se a relatividade da função não for clara para o teorizador, o risco é tomar-se o acessório e o accidental, pelo substantivo, acabando a teorizar sobre atributos - uma função - pensando que teoriza sobre aquilo que os contém - uma entidade. Voltando à pergunta de Goodman, "Quando funciona um objecto como obra de arte?", é evidente que não se pergunta aí pelo sentido da palavra "arte" nem pelo que é por ela referido, mas somente pela circunstância em que algum objecto funcionará como obra-de-arte. Porém, para essa pergunta a resposta é simples, um objecto funciona como obra-de-arte sempre que lhe é imposta

¹⁶⁶ Searle, J., *The Construction of Social Reality*, p. 15.

essa função. A palavra "arte" referirá então um estatuto ou uma função e, nesse caso, a definição seria: "arte" é a palavra que refere o estatuto ou a função tal e tal, que pode atribuir-se ou retirar-se a não importa o quê, considerado segundo condições previamente determinadas. É claro que fica sempre por especificar em que é que consiste esse estatuto ou função. Assim assumida, a palavra "arte" poderá usar-se para designar seja o que for, que passará a ter o estatuto, ou que funcionará *como se fosse* uma obra-de-arte, nas circunstâncias que se decidirem para tal; porém, "como se fosse" denota sempre falsificação. Perguntar o "como" e o "quando" de alguma coisa tem de ser necessariamente posterior ao conhecimento disso mesmo de que se inquire, pelo que Goodman é incoerente na afirmação acerca de ser "levado a sustentar que a questão «Quando há arte?» tem prioridade sobre a questão «Que é arte?»"¹⁶⁷. Outro exemplo de uma situação análoga, mesmo se a metodologia e a argumentação são diferentes, pode encontrar-se em "A Origem da Obra de Arte". Lê-se aí, a certa altura, que "a origem da obra de arte, é a arte [...] mas o que é arte?"¹⁶⁸, sendo logo respondido, por Heidegger, que "a arte é o meter em obra da verdade"; e no passe de magia do sofista o assunto foi deslocado. O que se inquire agora é o sentido da palavra "verdade", que à semelhança do que acontece no exemplo anterior, com as funções, não é algo que inere ao objecto, mas é sim um facto relativo ao observador. Na nova demanda que é pelo sentido da palavra "verdade", Heidegger procura saber o "que é pois a própria verdade para se concretizar de tempo a tempo como arte?"¹⁶⁹. Com isto, fica a saber-se que afinal a verdade não é sempre arte, pois só de tempo a tempo ela se concretiza como tal - sendo arte um atributo da verdade e não o inverso. A coerência da argumentação vacila quando, ainda na procura do sentido de verdade, Heidegger questiona o "que é pois a verdade para poder advir ou mesmo para dever advir como arte?"¹⁷⁰; mas entre poder e dever vai grande diferença, é que o sentido não é o mesmo nas duas palavras. Poder advir mantém válida a afirmação da concretização de tempo a tempo, pois como possibilidade é susceptível de actualizar-se ou não; dever advir é um determinismo, nega qualquer

¹⁶⁷ Goodman, N., "L'Art en Action", in *Esthétique Contemporaine*, J. -P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet (eds.), Vrin, Paris, 2005, pp. 143-157, p. 144.

¹⁶⁸ Heidegger, M., "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", p. 41.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 63.

escolha e assume a concretização como direcção exclusiva. Assim, ao dizer que *a verdade deve advir como arte*, afirma-se com isso a indiscernibilidade do que é referido pela palavra "verdade" e pela palavra "arte" - que a ser assim é o mesmo. A dedução de que tudo o que é verdade é arte - e o inverso também -, tornar-se-á então irrefutável. Mesmo sem aprofundar as consequências e mantendo-se a análise no âmbito estrito do que é o assunto deste capítulo, constata-se que a situação se agudiza com a afirmação de que "a arte faz brotar a verdade"¹⁷¹. Se anteriormente era a arte que dependia da verdade para se concretizar como tal, agora é a verdade que só brota como atributo ou consequência, pelo que haver arte é a condição *sine qua non* de haver verdade. Nessa circularidade de haver e de não haver, confundem-se as situações que são referidas com as palavras pelas quais elas são referidas, mas continua sem explicitar-se o sentido da palavra "arte" e o sentido da palavra "verdade". Por fim, Heidegger apresenta uma outra definição para o sentido da palavra "arte", escrevendo, então, que "a arte é, ela mesma, na sua essência, uma origem, e nada mais: um modo insigne de acessão da verdade ao ser, quer dizer à História"¹⁷², ou seja, que "a origem do *Dasein* historial de um povo - é a arte"¹⁷³. Se a mera deslocação da pergunta, além de afastar-nos da indagação do que pretende esclarecer-se, obscurece ainda mais a confusão inicial, então, restará a solução limite proposta por Weitz e declara-se que essa palavra é indefinível, assumindo-se que não há resposta para a pergunta, "que é arte?". Mas acontece que respostas haverá sempre, mesmo se incoerentes, mesmo se incapazes de resolver a questão satisfatoriamente, mesmo se originando mais discórdia do que concórdia; além disso, não há palavras indefiníveis - ou envolve uma relação semântica ou não é sequer palavra. É bastante estranho que no âmbito de um exercício de filosofia, perante a dificuldade de erigir a definição de sentido de uma palavra, o problema seja atribuído ao que se procura compreender e não a quem procura compreender.

O modo como se formula a pergunta, o que nela se pede, implica o modo de descrição da resposta. Na medida em que modos de descrição diferentes se originam em conjuntos de princípios diferentes - de que resulta, justamente, a diferença nas

¹⁷¹ *Idem*, p. 88.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

teorias a que dão origem -, que a forma da pergunta se situe num desses conjuntos de princípios, aponta já em que modo de descrição será dada a resposta. Assim, os princípios a partir dos quais se constitui a descrição que serve na elaboração das teorias condicionam as conclusões a que nelas se chega; o mesmo acontece entre a maneira de formular a pergunta e a construção da resposta. Por isso, como foi mostrado, mudar a forma da pergunta é mudar o conteúdo da resposta. Se o que se quer saber é o sentido da palavra "arte", então que não se comece a perguntar o "como", nem o "quando", mas sim o "quê" - é pela própria situação que é referida com palavra "arte", é por aquilo que constitui o correlato dessa palavra na sua relação semântica, que se terá de perguntar. Contribuirá, igualmente, para a adequação ou inadequação da resposta, aquilo que se toma como terreno visado para encontrá-la; a direcção em que se olha e o lugar onde se procura. Quando, numa investigação, surge alguma dificuldade, porque não mudar o lugar onde se procura a resposta, em vez de mudar a natureza da pergunta? Ao considerar-se o uso mais antigo da palavra "arte" - mas que ainda remanesce -, pode perceber-se que ele não aponta para a obra, mas sim para a modalidade do fazer a obra - que é de-arte, ou seja, de técnica. Mesmo se é pela existência da obra realizada que se tem notícia da existência da modalidade da sua realização - disso que é referido pela palavra "arte" -, não são certamente as obras-de-arte o terreno adequado para a procura do sentido da palavra "arte". Mas porque é que não será encontrado na obra-de-arte? Porque uma obra é de-arte, como outra obra é de carpintaria, e tal como uma obra que é de-arte dá a ver uma realização de-arte, uma cadeira dá a ver uma realização de carpintaria, mas nenhuma delas mostra o que dá o sentido das palavras "arte" e "carpintaria", ou seja do que é referido por cada uma dessas palavras. Dando a ver uma realização de carpintaria, a cadeira não dá a ver nem a carpintaria nem o carpinteiro que possuindo a técnica realizou a obra. Então, se não se procura o que é "carpintaria" numa cadeira, porque haverá que procurar-se o que é "arte" numa escultura ou numa sinfonia? A carpintaria é o carpinteiro - está no carpinteiro -, é nele, então, na maneira do seu fazer, que tem de procurar-se aquilo que dá o sentido dessa palavra; o mesmo é válido para o caso da palavra "arte". Por isso, para responder à pergunta "que é arte?", terá de procurar-se no âmbito da própria produção das obras, e como a produção de obra-de-arte é uma actividade de alguns homens, então será nesses homens que as realizam que poderá encontrar-se a

resposta - encontrando o que diferencia a modalidade de produção de obra-de-arte das outras modalidades da produção por técnica. Não tendo a palavra "arte" um correlato ôntico - separado do artista -, tende-se muito frequentemente, ainda assim, a tomá-la como se ela referisse algo substantivo; sobretudo pela natureza do seu uso que é exclusivamente como termo universal - a palavra "arte" não tem uso como particular, pelo que podendo dizer-se: esta ou aquela obra-de-arte, não pode dizer-se: esta ou aquela arte, a menos que com isso se queira usá-la com o mesmo sentido da palavra "técnica". É por esse *qui pro quo* que na procura da resposta à pergunta "que é arte?" se elege como terreno da indagação o que resulta como realização disso que se nomeia com a palavra "arte", ou seja, as obras-de-arte. Mas sendo essa obra produzida por um singular, sendo as técnicas usadas na produção dessa obra possuídas pelo singular que a produziu, então o genitivo de-arte é *posto* na obra pelo homem que a produz - pelo que poderia dizer-se, com igual adequação, obra-de-artista. Pois é ele, como possuidor disso que é referido pela palavra "arte", que dá origem e realiza a obra-de-arte. Então, o que é referido pela palavra "arte" é algo que existe nesse homem e lhe pertence como propriedade sua. É nesses homens, portanto, que poderá encontrar-se a situação que é referida pela palavra "arte" e, por conseguinte, o seu sentido.

I. 4. Teorias, estado da questão

Observando atentamente o estado do discurso contemporâneo acerca do fenómeno artístico, duas constatações se tornam desde logo evidentes, a primeira é a enorme confusão semântica que o domina, a segunda é não constituir isso qualquer novidade. A vacuidade conceptual a que se chegou no discurso contemporâneo acerca do fenómeno artístico, integra-se na teleologia geral da própria organização social em que ele ocorre, e que é o lugar a que conduziu o modo e o método da teorização que se fez na viragem do século XIX e daí em diante. Então, opiniões como a que diz que "a filosofia é uma disciplina que consiste em criar ou em inventar conceitos"¹⁷⁴, são já a consequência, mas também a origem, senão da perda de finalidade na própria praxis

¹⁷⁴ Deleuze, G., "Qu'est-ce que l'acte de creation?", conferência dada no quadro das terças-feiras da Fundação Femis, 17 / 05 / 1987, fonte: <http://www.webdeleuze.com/>, acedido em 3 / 03 / 2018. Ver também Deleuze, G., Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1991, p. 8.

filosófica, pelo menos da sua submissão à transitoriedade accidental de interesses de contexto. Os esquemas de pensamento circular, as sinonímias absurdas e as redundâncias conceptuais, observáveis em boa parte desses discursos - que pela diferença na terminologia parecem dizer algo novo, mas que não passam, geralmente, de meras sequências incoerentes de palavras -, são maneiras eficazes de diluição do sentido, e da conseqüente intensificação do obscurecimento epistémico. Bem podem essas proposições ser construídas com toda a correcção sintáctica, que isso, por si só, não lhes garante a coerência de significação. Não sendo esse pântano semântico uma inovação contemporânea, como se disse antes, o facto é que a progressiva aceleração nas dinâmicas sociais, a exorbitação da quantidade de produção e a redução de duração dos ciclos de consumo que daí resulta, conduziram à acumulação de proposições absurdas em dimensões sem precedentes e à sua constituição como determinações de modo e de disposição do ambiente cultural. Olhando para o que é apresentado como História da Arte, mesmo que seja de uma maneira simples e superficial, isso será suficiente para se ter logo a percepção da dimensão da mudança operada e do esforço titânico que exigiu a sua consumação; desde logo, a maneira como a nova produção artística, em actividade intensiva, acabou por arcaizar os modelos teóricos que permaneciam em uso. No que concerne ao passado, grandes períodos temporais de produção artística são homogeneizados pelos historiadores sob a mesma denominação comum, que se constitui como sendo o estilo de uma dada época - pense-se na duração temporal e também na variedade de produções que integram e estão implicadas em denominações tão abrangentes como, Grécia antiga, Roma antiga, ou mesmo Idade Média. Depois, a partir do chamado Renascimento, paulatinamente, mas de maneira cada vez mais rápida, talvez porque as mudanças sociais tivessem começado a ser mais frequentes, os períodos abrangidos por essas denominações gerais de época vão-se reduzindo para a extensão aproximada de um século; duração temporal que se vai encurtando, mas, também, fragmentando no que respeita à pretensa homogeneidade das produções abrangidas. No início do século XX pode já contar-se uma boa dúzia das então chamadas escolas ou estilos artísticos - que tomam o lugar das denominações gerais de época -, não a sucederem-se umas às

outras em modo de evolução, como até então era suposto, mas simplesmente em simultâneo, como assunções do diverso a coexistir¹⁷⁵. Nesse novo cenário, caducavam por inadequação ao fáctico os argumentos das velhas teorizações ainda em vigor - tematizadas na predicação da imitação e do belo, ou mesmo na analítica do gosto. O conceito de Estética, relativamente recente, é finalmente investido com o estatuto de ramo da ciência académica e, por consequência, como campo de investigação. É esse, então, o lugar onde procurará edificar-se um novo complexo de construções teóricas que substitua as velhas. Mas a nova nomeação da ancestral província da poética ou arte, que se apresenta tão plena de possibilidades nessa demanda de invenção de novos conceitos, ostenta já, ela mesma, a marca da ambiguidade que caracterizará as produções de teoria que aí se edificarão. A nova ciência - a Estética - era para os teorizadores o que uma jangada é para naufragados - pense-se na pintura *Jangada do Medusa*¹⁷⁶ - e por isso floresceu com naturalidade. A disposição dominante era propícia, pois, como escreveu Hegel, logo no início da introdução da sua *Estética*, mesmo se "o nome «Estética» não é inteiramente apropriado a esta matéria"¹⁷⁷, que é justamente "o amplo domínio do Belo [...] e em particular a bela Arte"¹⁷⁸, ele tornou-se "tão corrente na fala comum que pode ser comodamente conservado"¹⁷⁹. Que o critério de aferição da adequação do uso de uma palavra seja a quantidade dos seguidores, ou a comodidade de fazer igual - e não a relação semântica que a sustenta -, isso é já um sinal da mudança de direcção na organização social. Para Michelet, a Estética é, também, a ciência que trata da "arte[que] tem por seu objecto a produção e realização do Belo"¹⁸⁰; ou seja, a ciência estética, entre outros assuntos, trata igualmente do "belo[que] é a representação do Ideal"¹⁸¹. Assim, para alguns a palavra estética dava nome à ciência do belo, e sobretudo da sua ocorrência nas produções artísticas, para outros, essa mesma palavra referia um certo tipo de experiência ocasionado tanto por ocorrência de fenómeno artístico, como pela ocorrência de

¹⁷⁵ Ver, Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., *Art Since 1900*, Thames and Hudson, London, 2004.

¹⁷⁶ Géricault, T., *Le Radeau de la Méduse*, Óleo sobre tela, 491 cm X 716 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹⁷⁷ Hegel, G. W. F., *The Philosophy of Art*, Hastie, B. D. W., (ed.), Oliver and Boyd, Edinburgh, London, 1886, p. 3.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Idem*, pp. 3-4

¹⁸⁰ Michelet, K. L., *The Philosophy of Art*, Hastie, B. D. W., (ed.), Oliver and Boyd, Edimbourg, London, 1886, p. 49.

¹⁸¹ *Ibidem*.

fenómenos naturais, e sem qualquer subordinação necessária ao conceito de belo. Para alguns teorizadores, como por exemplo, Bell, "o ponto de partida para todos os sistemas da estética deve ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar"¹⁸², emoção essa que é, justamente, provocada pela relação com a obra-de-arte, o que o leva a dizer que "aos objectos que provocam essa emoção chamamos obras de arte"¹⁸³. Aqui, da afirmação da peculiaridade dessa emoção, não pode deduzir-se a assunção de que a obra-de-arte tem que ser bela. Bensaude, que apesar de afirmar que o termo estética "designa a filosofia do belo como um território distinto do inquérito teórico"¹⁸⁴, preservando a tutela do belo, assume, no entanto, que "toda a beleza está na percepção ou imaginação"¹⁸⁵, retirando-a assim das coisas e dando-a aos sujeitos; desobjectivando o belo, ele não só desconvoca a necessidade da sua presença no ente a que se chama obra-de-arte, como lhe nega mesmo essa possibilidade. Bensaude, isenta, assim, a obra-de-arte - mas também a própria natureza - da posse de beleza ou de fealdade, na consideração dos interesses da ciência estética. Bell descartou o belo e manteve a obra-de-arte; Bensaude manteve o belo mas despediu-o da obra-de-arte. De um modo lato, à entrada no século XX podiam distinguir-se três direcções principais na teorização do fenómeno artístico: a persistência da teorização a partir de tentativas de definição do sentido da palavra "arte", a teorização a partir das determinações culturais particulares de cada colectividade social, a teorização a partir do princípio de simpatia, ou de solidariedade, entre todos os singulares da espécie. Apesar das diferenças quanto a princípios, causas e finalidades, todas comungam, no entanto, um certo ponto de vista que mina a coerência interna das várias propostas teóricas; é o que se mostrará adiante.

Nenhuma manifestação regional é independente do contexto geral em que ela se dá, assim, para compreender como se chega à condição presente, será de boa utilidade recuar ao século XIX e - mesmo que de maneira sintética e genérica, mas, ainda assim, suficientemente focada - observar as mudanças que então se operaram modificando o contexto orgânico e cultural. Tendo em conta o fim, o enquadramento será necessariamente amplo e abrangente quanto à situação geral, mas, uma vez que

¹⁸² Bell, C., *Art*, p. 6.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Bensaude, B., *A History of Aesthetics*, p. 1.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 3.

só pretende dar-se uma contextualização suficiente do trabalho de teorização acerca do fenómeno artístico, incidirá, sobretudo, no âmbito da ciência física e no impacto que teve na complexidade da mudança que então se produziu no organismo social. É usual referir-se o aparecimento das técnicas de fixação de imagem por fotografia, como o acontecimento que desencadeou e originou a explosão das escolas ou estilos, nas chamadas artes plásticas. Não se querendo negar importância ao aparecimento da técnica fotográfica, que veio aumentar o leque das possibilidades passando a ser mais uma técnica disponível, também para uso dos artistas, não parece, no entanto, que isso tenha sido determinante para as alterações que, então, ocorreram no âmbito da realização de obra-de-arte. Desde logo, porque essas mudanças não aconteceram só no âmbito da produção de imagem, elas ocorreram igualmente nos domínios da música e da literatura, da dança e do teatro. O grande acontecimento do século XIX, aquele que deu origem à fixação da nova direcção em que as sociedades iluminadas iriam desenvolver-se, foi bem mais profundo do que a invenção da fotografia e teve consequências sobre as concepções de antropologia, modificando, assim, a qualidade e as condições da existência dos homens. Esse acontecimento, difuso e fragmentado, não é senão o resultado a que conduziu o culto da medição e da quantificação matemática - como arquétipos de fundação da objectividade - e as criações científicas a que o impulso do racionalismo moderno e iluminista deram origem. Uma nova descrição da matéria começou a ser elaborada por via da mudança dos princípios fundadores da própria interpretação do envolvimento físico; interpretação que depende, mais do que nunca, de mediações protésicas no acesso ao real - e que implicam a consequente desqualificação dos sentidos dos homens. Essa mudança de princípios, estendeu-se aos diversos domínios de actividade, nomeadamente à produção de obras-de-arte. Quando Dilthey refere "a anarquia [que] reina no vasto domínio da criação"¹⁸⁶, ele sabe que essa é uma situação própria das "épocas em que uma nova maneira de sentir a realidade"¹⁸⁷ se estabelece na sociedade. Terá sido, possivelmente, no domínio da criação artística e dos padrões de gosto convocados para a apreciação das novas criações que essa "nova maneira de sentir a realidade" teve o seu impacto mais visível e imediato; com o consequente efeito simpático sobre

¹⁸⁶ Dilthey, D., *Dilthey Oeuvres 7: Écrits d'Esthétique*, p. 30.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 31.

a filosofia e a crítica de obras-de-arte e da sua produção, para as quais procuraram fornecer, desde logo, a respectiva legitimação teórica. Passe-se então às teorias.

Com as mudanças que se iam verificando ao nível da organização social e também com os novos desenvolvimentos da ciência física, que se aprofundou e ultrapassando as superfícies se fez "passar do exterior ao interior, [...], então, cada homem particular] apareceu como essencialmente penetrável às influências de outrem, solidário com as outras consciências, determinável por ideias e sentimentos impessoais"¹⁸⁸. Nesta caracterização da condição do contexto, Guyau elucida não só acerca dos princípios da descrição de sociologia - "na qual entra uma boa parte da moral e da estética"¹⁸⁹ -, a partir da qual ele edifica a sua teorização do fenómeno artístico, mas elucida igualmente acerca da mudança de modelo que vai ocorrendo, seja no conhecimento científico, seja na estrutura organizativa dos colectivos. A afirmação de que "a arte tem por resultado último subtrair o indivíduo a si próprio e identificá-lo com todos"¹⁹⁰, mostra bem o contágio do *terminus ad quo* do novo paradigma, sobre a construção da sua teoria acerca do fenómeno artístico. Numa tal situação, "a estética, onde vêm resumir-se as ideias e os sentimentos de uma época, não saberá permanecer estranha a esta transformação das ciências"¹⁹¹ e, então, "a concepção de arte, como todas as outras, deve dar um lugar cada vez mais importante à solidariedade humana, à comunicação mútua das consciências, à simpatia conjuntamente física e mental que faz que a vida individual e a vida colectiva tendam a fundir-se"¹⁹². No limite, há a expectativa de simultaneidade e homogenia geral de emoções; simultaneidade e homogenia que não serão somente de sentimento, mas também de noese, já que, ainda segundo Guyau, a emoção estética é sobretudo intelectual, na medida em que "é o meio da consciência, bem mais do que a *sensação* bruta, que explica e constitui a *emoção* estética"¹⁹³. Sendo que a emoção estética é originada pela presença da obra-de-arte, importará conhecer qual o sentido da palavra "arte" na teoria de Guyau. Dizer que "a arte é o tomar a sério as nossas faculdades

¹⁸⁸ Guyau, M., *L'Art au Point de Vue Sociologique*, Félix Alcan, 1906, Paris, p. XLVI.

¹⁸⁹ *Idem*, p. XLVII.

¹⁹⁰ *Idem*, p. XLVIII.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Idem*, p. 8.

simpáticas e activas, e [que] ela não se serve da representação [...] senão para assegurar o exercício mais fácil e mais intenso dessas faculdades que são o fundo mesmo da vida individual e social"¹⁹⁴, é uma descrição lacónica e demasiado geral, onde se diz o que se usa e para o que serve - as faculdades simpáticas e activas, e a representação como intensificador dessa capacidade de simpatia -, mas não se diz o sentido da palavra ou o que é referido por ela. Assunção mais penetrante do que está em causa, é a afirmação de que "arte é um conjunto metódico de meios para produzir essa estimulação geral e harmoniosa da vida consciente que constitui o sentimento do belo"¹⁹⁵. Mas quanto mais as coisas parecem mudar, afinal, mais elas ficam na mesma; solidariedade, comunicação mútua das consciências e simpatia humana, operam-se graças à estimulação do sentimento do belo, e assim se mantém tudo sob o domínio dos atributos tutelares tradicionais. Parece estar dada, então, na teoria de Guyau, a finalidade primeira da realização artística - "produzir [...] o sentimento do belo" -, mas também a maneira de proceder - um "conjunto metódico" de meios, ou técnicas, da "representação". Mas, no que concerne à teleologia, a própria estimulação do sentimento do belo não será senão uma finalidade intermédia, já que ela é somente o meio pelo qual se chega ao que é, de facto, a finalidade a alcançar - "simpatia conjuntamente física e mental" entre todos os homens. Então, o que efectivamente constitui "o fim mais elevado da arte é produzir uma emoção estética de um carácter social"¹⁹⁶. Quanto à concepção de jogo e de prazer desinteressado, já então bastante popular, e que Spencer "formula mais cientificamente e agregada à ideia de evolução"¹⁹⁷, ela é fortemente criticada por Guyau, pois, segundo ele, associando-se de acordo com esses princípios os conceitos de beleza e de arte, resultará que "o belo consistirá antes de tudo na inutilidade"¹⁹⁸; e essa era uma ideia com a qual Guyau não podia concordar.

Se Guyau se centrava no conceito do belo, Tolstoy, censurava exactamente essa fixação axiológica do pensamento da grande maioria dos autores no conceito de beleza; mas era igualmente crítico das várias teorias acerca do fenómeno artístico que

¹⁹⁴ *Idem*, p. 11.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 16.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 21.

¹⁹⁷ Guyau, M., *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, Félix Alcan, Paris, 1884, p. 4.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 14.

então se produziam, e mesmo de uma maneira geral desde a constituição da ciência estética por Baumgarten. De maneira inopinada, tendo em conta a atitude generalizada, ele recusa-se a "citar as definições de beleza atribuídas aos antigos - [...] antes de Plotino - porque, na realidade, os antigos não tinham esta concepção de beleza separada da bondade que constitui a base e a finalidade da estética no nosso tempo"¹⁹⁹. A par desse repúdio pela redução da criação artística à mera produção de beleza como coisa autónoma - cujo sentido "não só não é conhecido, mas depois de montanhas inteiras de livros terem sido escritos sobre o assunto [...] em cada nova obra sobre estética ele é respondido de uma nova maneira"²⁰⁰ -, também a afirmação da obtenção de prazer, como sendo o que constitui a finalidade das produções artísticas, foi por ele rejeitada. Para Tolstoy, as produções artísticas devem ter um propósito, tanto na vida de cada homem, como na da humanidade; recusando assim liminarmente qualquer teoria defensora da ideia de desinteresse - ou arte pela arte como então se dizia. A sua proposta consistia em deixar de considerar as produções artísticas como meios de obtenção de prazer, para começar a "considerá-las como uma das condições da vida humana"²⁰¹. Pensando as obras-de-arte desta maneira, e defendendo "que arte é um dos meios de relação entre homem e homem"²⁰², não poderá deixar de observar-se nisso alguma proximidade com a proposta de Guyau - de cuja teoria, ainda assim, ele era um crítico. O facto, porém, é que em certa medida, Tolstoy, não diverge muito de Guyau na atribuição da finalidade, e mesmo na sua incidência sobre os singulares humanos e sobre a sua organização social, quando afirma que "toda a obra de arte causa a introdução do receptor num certo tipo de relacionamento tanto com aquele que produziu, ou está a produzir, a arte, e com todos aqueles que simultaneamente, previamente ou subsequentemente, recebem a mesma impressão artística"²⁰³. O próprio conceito guyauiano de que o fenómeno artístico é baseado na "simpatia" ou "comunicação mútua das consciências", acaba por ser excelentemente parafraseado, por Tolstoy, quando afirma a "capacidade do homem para receber a expressão do sentimento de outro homem, e experienciar

¹⁹⁹ Tolstoy, L., *What is Art?*, p. 18.

²⁰⁰ *Idem*, p. 14.

²⁰¹ *Idem*, p. 47.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

esses sentimentos ele próprio"²⁰⁴. Porém, mesmo se há alguns pontos de proximidade, também os há de afastamento e de diferença, como é o caso do enquadramento e importância dada ao próprio conceito de beleza. Para Tolstoy, "arte é uma actividade humana que consiste em que um homem, conscientemente, por meio de certos signos externos, transporta por eles, para os outros, sentimentos que ele viveu, e as outras pessoas são infectadas por esses sentimentos e também os experienciam"²⁰⁵.

A chamada experiência estética, como finalidade da produção artística, recolhia já então bastantes adeptos. Não será fácil encontrar, entre os defensores desse conceito, uma exposição mais clara e melhor ordenada do que aquela que fez Abercrombie no livro *Um Ensaio Para uma Teoria da Arte*. Afirmando, numa primeira formulação simplificada, que "a arte é a expressão da experiência estética"²⁰⁶, Abercrombie denuncia, logo de seguida, a enorme dificuldade que aí pode levantar-se, a qual decorre, por um lado, dessa expressão dever ser também comunicação, ainda que, por outro lado, subsista o facto da experiência ser incomunicável enquanto tal. O argumento da solução consiste, segundo ele, em distinguir "expressão da experiência" e "comunicação da experiência". Assim, sendo uma obra-de-arte algo que pode experienciar-se, ela não é comunicação de uma experiência pelo artista. Desdobrando, então, a primeira formulação apresentada como definição do sentido da palavra "arte", Abercrombie escreve que "arte é a experiência expressiva, esteticamente julgada, de uma comunicação completa da experiência impulsiva, também esteticamente julgada"²⁰⁷. Acontece que subsiste a questão de saber o que é que se entende por "experiência estética", algo que Abercrombie também esclarece, dizendo que "é, então, a experiência que é suposta por toda a arte mas que não resulta necessariamente [...] em arte"²⁰⁸; é esse, portanto, o tipo de experiência que "constitui o campo da ciência estética"²⁰⁹. Quanto ao belo, trata-se de um atributo que, para Abercrombie, deve ocorrer na obra-de-arte, mas que não é o tema central da ciência estética. Porém, e uma vez que "toda a experiência, de facto, é sem excepção

²⁰⁴ *Idem*, p. 48.

²⁰⁵ *Idem*, p. 50.

²⁰⁶ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 74.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Idem*, p. 14.

²⁰⁹ *Ibidem*.

experiência estética"²¹⁰, como poderá saber-se quando, ou que tipo de experiência, é a que "é suposta por toda a arte"? Na resposta, diz-se que é simplesmente pela maneira como ela é julgada. Especificando, Abercrombie acrescenta que sendo a experiência geralmente avaliada por interesse "intelectual, ou moral, ou prático", ela também pode ser avaliada esteticamente, ou seja "avaliada por si mesma no seu próprio interesse imediato"²¹¹. Então, o que ocorre sob o nome de "obra de arte é a expressão de alguma coisa que nós sentimos justificar-se a si mesma pelo mero facto de ser expressa"²¹². Mesmo sem se querer expandir a questão, que para o que é aqui o intento é meramente secundária, não se pode, ainda assim, deixar de assinalar toda a problematicidade que está implícita na expressão, "que nós sentimos", como implicando - pelo uso do plural "nós" - a realização de algum consenso acerca do que "tem um inquestionável valor imediato em si mesmo - um valor facial - que não convoca a referência a qualquer coisa fora de si mesma"²¹³. No que concerne à atribuição de beleza, será suficiente referir que, para Abercrombie, como ficou subentendido antes, "ela *deve* ocorrer na arte [... porém,] para a estética tudo o que podemos dizer é que a beleza *pode* ocorrer nela"²¹⁴; o que quer dizer que "o alcance do interesse estético é amplamente mais largo do que o coberto pelo sentido de beleza"²¹⁵.

Também no âmbito de influência das teorias tradicionais, que se construíam "por determinação de substância, origem, e valor de arte"²¹⁶, se verificavam mudanças. Seja pelo valor do próprio exemplo, mas também pelo facto de antecipar, de uma certa maneira, a apresentação do terreno conceptual em que se sustenta a posição posteriormente assumida por Weitz, refiram-se alguns aspectos da contribuição teórica de Hartman acerca da possibilidade de construção da definição do sentido da palavra "arte". Como posição de partida, Hartman critica o método tradicional e, com isso, visa "anular a concepção usual de arte como qualquer coisa

²¹⁰ *Idem*, p. 26.

²¹¹ *Idem*, p. 27.

²¹² *Idem*, p. 19.

²¹³ *Idem*, p. 24.

²¹⁴ *Idem*, p. 31.

²¹⁵ *Idem*, p. 33.

²¹⁶ Hartman, H. G., *Aesthetics: A Critical Theory of Art*, R. G. Adams & Co., Ohio, 1919, p. 9.

unitária ou genérica"²¹⁷. Nessa linha de pensamento, ele usa a palavra no singular - arte - para referir particularmente cada um dos meios de concretização de obra-de-arte, enquanto que com o uso do plural da palavra - artes - pretende referir o amplo conjunto constituído por todos esses meios heterogêneos. A utilidade disso é não somente evitar o uso do singular da palavra na sua condição de universal de espécie, mas, também, simplificar a erecção da definição - porque dessa maneira não será preciso procurar por um atributo que seja comum a todos esses diferentes meios. Por outro lado, para evitar que a "discussão da arte possa ser embaraçada pela falência em distinguir entre os pontos de vista da arte e da ciência"²¹⁸, Hartman clarifica desde logo que "arte reclama a apreensão directa através dos órgãos sensoriais [...] mesmo que [esses objectos artísticos] também tenham uma fundação técnica e psicológica convidando a um modo de apreciação indirecto ou científico"²¹⁹. A ideia aí implicada é que não é preciso ter conhecimento das técnicas e das condições de produção de uma obra-de-arte para poder apreciá-la - ainda que também possa ser apreciada dessa maneira por quem possua esse tipo de conhecimento. E mesmo se afirma que "a técnica de uma arte e o resultado artístico estão firmemente combinados"²²⁰, logo esclarece que se trata, ainda assim, de duas coisas distintas; porque da mesma maneira que "é óbvio que arte tem um lado psicológico"²²¹, sê-lo-á também que "arte é arte e psicologia é psicologia"²²². Essa concepção do fenómeno artístico inclina-se, de facto, decididamente, na direcção das teorias da chamada experiência estética, já que qualquer interpretação mais intelectualizada - seja de técnica ou de simbolismo - tenderá a ser considerada como dominada pelo ponto de vista da ciência. Então, para Hartman, o ponto de vista de arte na apreciação de uma obra-de-arte não é nem o ponto de vista de ciência nem o ponto de vista de psicologia, mesmo que o ponto de vista de ciência e o ponto de vista de psicologia também participem no ponto de vista de arte. Porém, quando Hartman refere que "arte é antes de tudo uma questão de resultados, não de processos"²²³, faz uma afirmação que dificilmente se coordena com

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Idem*, p. 22.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Idem*, p. 27.

²²¹ *Idem*, p. 28.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Idem*, p. 31.

aquela em que assume a intimidade da ligação entre as técnicas e os resultados. Apresentados por ordem respectiva de graduação da importância, Hartman determina que os "quatro princípios da arte [são], o material, técnico, convencional, e psicológico"²²⁴. Como já se referiu, Hartman discorda do uso da palavra "arte" com aplicação genérica ou unitária, ou seja, do seu uso como universal, mas ele próprio não consegue evitá-lo no seu discurso. Toda a problematidade que daí decorre será por ele resolvida procedendo, para isso, à compreensão dos significados comumente atribuídos à palavra "arte" - que diz serem equívocos e erróneos. Considera, então, que "a prática de agrupar uma larga variedade de objectos heterogêneos sob um termo comum conduziu muitos teorizadores a atribuir a arte um significado genérico ou unitário"²²⁵, que é justamente a situação que ele rejeita e que, com a sua teoria, procura resolver. Depois de reflectir sobre esses usos erróneos, Hartman enuncia algumas das várias dificuldades que deles resultam, a "primeira é que [...] arte é uma lista ou grupo de coisas particulares"²²⁶, pelo que se trata "neste significado de arte com *coisas*, não com qualidades abstractas ou definições"²²⁷. Num outro significado da palavra, "arte é um produto normativo ou uniformizado em qualquer lista ou grupo de artes particular"²²⁸; uma terceira interpretação é "que arte é alguma coisa genérica"²²⁹. Essa última afirmação envolve seguramente alguma incoerência de teoria, mas que Hartman procura anular, dizendo que isso remeterá para "uma lista de atributos que pode ser indefinidamente expandida"²³⁰. Facilmente se reconhece que o terreno da dúvida é semelhante aquele em que Weitz se moverá depois. Quanto a Hartman, mesmo que o problema da definição do sentido da palavra "arte" - a partir da qual, somente, poderá ser elaborada uma teoria - seja, por assim dizer, deslocado da sua aplicação como referindo um género de situação, para uma aplicação em que se indica cada obra e cada tipo de produção num certo material, ou mesmo, no limite, somente algumas realizações concretas, ele acaba por ver-se confrontado com a necessidade de apontar algum tipo de atributo, ou condição distintiva, sem poder

²²⁴ *Idem*, p. 32.

²²⁵ *Idem*, p. 33.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Idem*, p. 34.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

"escapar à inclusão de um elemento arbitrário na [sua] definição de arte"²³¹. Afirma, então, que a "perfeição, ou se quiserem, beleza, numa arte é o relativo *ne plus ultra* no desenvolvimento qualitativo da sua quádrupla substância"²³², que é, como foi já dito: material, técnico, convencional, psicológico.

A par das direcções de teorização já ilustradas, desenvolvia-se o formalismo lógico como nova metodologia da análise filosófica e, num âmbito mais científico, ensaiava-se a possibilidade da medição das sensações e propunha-se a aplicação de métodos quantitativos na sua interpretação. Fechner e Mach, mas também, Wundt, Lalo e Henry, são autores cujas teorias se enquadram nessa direcção de investigação. Segundo Lalo, "Fechner compôs uma Introdução e não um sistema completo"²³³ porque descreveu os princípios "estéticos sem lhes impor uma unidade sistemática"²³⁴. Os princípios são, para Lalo, mais importantes do que as leis, justamente, porque "um princípio contém ao mesmo tempo os conceitos, as leis e, por elas, os factos"²³⁵. De certa maneira, poderia bem considerar-se que se tratou de uma retoma do projecto baumgarteniano, porém, procurando agora, com o rigor dos instrumentos que as recentes novidades científicas disponibilizam, estabelecer padrões objectivos para o julgamento *esteticológico* - por medição do efeito da obra nos diversos espectadores. Por isso, Lalo declara que "a estética experimental não é senão a aplicação particular da psicologia ao prazer e à dor"²³⁶. Já, Grant Allen, com uma economia de expressão spenceriana, explicita o princípio teórico que preside à "elucidação psicológica da natureza dos nossos sentimentos estéticos"²³⁷, estabelecendo desde logo o que chama as duas grandes divisões da mente humana, a saber, "intelecto e emoções" - a primeira respeitando concordância e diferença, a lógica, e a segunda relacionada com prazer e dor, a estética. Então, na medida em que se trata de emoções, os sentimentos estéticos "são fenómenos de prazer e dor, não de mera discriminação neutral"²³⁸; poder-se-iam estabelecer, então, escalas de valor

²³¹ *Idem*, p. 35.

²³² *Idem*, p. 44.

²³³ Lalo, C., *L'Esthétique Experimentale Contemporaine*, Félix Alcan, Paris, 1908, p. 15.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Idem*, p. 40.

²³⁷ Grant Allen, B. A., *Physiological Aesthetics*, Henry S. King, London, 1877, p. 1.

²³⁸ *Ibidem*.

entre os dois pontos extremos e a partir daí determinar as medianas de aplicação generalizável. Assim, apoiando-se na "moderna Psicologia científica, baseado numa Fisiologia exacta", Grant Allen pretende a indubitabilidade "[d]a origem puramente física do sentido de beleza e a sua relatividade à nossa organização nervosa"²³⁹. Sobre o próprio momento da investigação científica do fenómeno artístico, Mach mostra a diferença que há entre o novo método e os anteriores, fazendo notar que "a fisiologia dos sentidos abandonando gradualmente o método de investigação das sensações em si mesmas, seguido por homens como Goethe, [...] tem assumido quase exclusivamente um carácter físico"²⁴⁰. Nesse novo método científico, "o facto primeiro não é o ego [- na acepção conceptual do cartesianismo -], mas os elementos (sensações)"²⁴¹. No que concerne à própria operatividade da nova abordagem, diz, Lalo, que "a ciência da arte [...] incorporou nos tempos modernos três grandes ideias [...], a concepção do *jogo*, a de *experimentação*, enfim a noção muito recente de *factos sociológicos*"²⁴². São, com efeito, esses três vectores que serão assumidos como os grandes pilares de sustentação da teorização contemporânea do fenómeno artístico.

À medida que se vai estabilizando o modelo tecnológico de organização social, também a concepção do fenómeno artístico como experiência estética e como facto institucional se impõe como sendo a que melhor se adequa às necessidades e teleologia dessa nova forma da sociedade. As definições de sentido das palavras tendem a ser, nesse contexto, descrições de procedimentos ou usos. Para Dewey, "arte denota um processo de agir ou de produzir"²⁴³. Claro que pode arguir-se, como de resto assinala o próprio Dewey, que isso é igualmente verdadeiro - à semelhança do que acontece com a experiência estética - tanto para a produção artística, como para qualquer outro tipo de produção por técnica. Para ultrapassar essa indiscernibilidade, Dewey determina então de maneira mais detalhada que, nesse caso, se trata de "um acto de produção que é dirigido pelo intento de produzir alguma coisa que é fruída na experiência imediata da percepção"²⁴⁴ - o que não é senão uma perífrase da expressão

²³⁹ *Idem*, p. 2.

²⁴⁰ Mach, E., *The Analysis of Sensations*, The open Court Publishing Company, London, 1914, p. 1.

²⁴¹ *Idem*, p. 24.

²⁴² Lalo, C., *L'Esthétique Experimentale Contemporaine*, p. 1.

²⁴³ Dewey, J., *Art as Experience*, p. 47.

²⁴⁴ *Idem*, p. 48.

"experiência estética" sem acrescento de qualquer novidade. Ainda assim, pelo uso da palavra "percepção" para substituir a palavra "estética", Dewey assume alguma dimensão mais intelectual no sentimento ou emoção, explicitando mesmo que na concepção dessa expressão a "palavra «estética» refere [...] a experiência enquanto apreciativa, perceptiva e frutiva"²⁴⁵, mesmo se é, sobretudo, "o ponto de vista do consumidor, mais do que o do produtor"²⁴⁶, que é por ela referido. Partindo do conceito mais vulgar de experiência, ele procura circunscrever a qualidade particular implicada na experiência da obra-de-arte, uma vez que será, justamente, essa particularidade da experiência o que a qualificará como estética. Então, Dewey conclui que a "experiência estética [- "desafiando à realização de um acto de evocação e organização semelhante, através da imaginação, por parte de quem experiencia" -] é experiência na sua integridade"²⁴⁷. Porém, ao afirmar que "a experiência estética é imaginativa"²⁴⁸ e que, em virtude disso, na experiência das produções artísticas "não é necessário um código ou convenção de interpretação"²⁴⁹, gera-se uma incompatibilidade com a afirmação posterior em que diz que, "porque os objectos de arte são expressivos, eles são uma linguagem"²⁵⁰. Nesse momento, com essa assunção, Dewey envolve-se em contradição lógica pois não há linguagem sem código ou convenção semântica. As diversas variantes teóricas no âmbito da conceptualização da chamada experiência estética diferenciam-se, de maneira geral, pelo foco axial da tematização em que cada uma delas se funda, seja como julgamento de valor - o valor estético -, seja como atitude do receptor - a atitude estética -, seja ainda como propriedade do objecto - as propriedades estéticas.

Já no início da segunda metade do século XX mas devido ainda à dificuldade que subsistia quanto ao estabelecimento de uma definição consensual do sentido da palavra "arte" - ou pelo menos uma que fosse aceite pela maioria -, Weitz apresenta como sendo a única possibilidade de solução aceitar-se a conclusão de que a palavra "arte" - e o que pelo seu uso é referido - não é definível e que, por consequência, é

²⁴⁵ *Idem*, p. 47

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Idem*, p. 274.

²⁴⁸ *Idem*, p. 272.

²⁴⁹ *Idem*, p. 83.

²⁵⁰ *Idem*, p. 106.

insusceptível de teorização. Porém, a solução para a dificuldade de erigir uma definição não pode ser a simples declaração de indefinibilidade, porque ao negar-se a uma palavra a possibilidade de ela ter um sentido, de implicar uma relação semântica, nega-se-lhe, simultaneamente, a própria existência como palavra. Na medida em que sem definição de sentido não há nome, e se não houver nome não há nomeação, então, o som e o grafismo "arte" não passarão de um pseudo nome, cujo uso nenhuma coisa poderá referir ou discriminar na amálgama do que nos envolve. Mas alguma situação referirá e alguma definição terá que ter a palavra "arte" porque não só há uma grande quantidade de pessoas ocupadas nessa actividade pretensamente indefinível, como é suficientemente real para que, a partir dela, se instituem factos sociais e se desenvolva um ramo da economia próspero e prometedor. Se, por um lado, Weitz assume que "a teoria estética [...] é importante não só em si mesma mas para as fundações tanto da apreciação como da crítica", mas, por outro lado, duvida da sua exequibilidade, colocando a questão de saber se "a teoria estética, no sentido de uma verdadeira definição ou conjunto de propriedades necessárias e suficientes de arte, é possível"²⁵¹, ele acaba, com isso, por comprometer a validade da afirmação anterior. Ao enunciar como sustentação da sua posição teórica, que "arte, como a lógica do conceito mostra, não assenta num conjunto de propriedades necessárias e suficientes, logo uma teoria dela é logicamente impossível"²⁵², Weitz habita o território do absurdo; pois o que poderá ser "a lógica" de um conceito que não sendo definível não pode nunca ser conceito? Sobre a incoerência de querer discutir um conceito que ele próprio afirma que não é possível ser definido - sobre o sem-sentido, para não dizer indigência intelectual da argumentação -, na medida em que isso é aqui irrelevante, será passado em claro. Até porque, a acreditar em Weitz, "uma vez que nós, como filósofos, compreendemos esta distinção entre a fórmula e o que está por detrás dela, ela convém-nos para lidar generosamente com as teorias tradicionais de arte"²⁵³. Quanto à importância da própria definição, ou teoria, Weitz reconhece que "ela torna-se central [...] na nossa compreensão de arte, porque nos ensina para o que

²⁵¹ Weitz, M. "The Role of Theory in Aesthetics", p. 27.

²⁵² *Idem*, p. 28.

²⁵³ *Idem*, p. 35.

olhar e como olhar para, em arte"²⁵⁴, mas, advertindo logo, que "compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como definição [...] mas lê-la como sumários de recomendações feitas seriamente para atingir em certas maneiras certas características de arte"²⁵⁵; ainda que a teoria se desenvolva, justamente, a partir do que é dado como definição do sentido da palavra "arte". Além disso, como se conhecerá se são legítimos, ou não, os ditos "sumários de recomendações feitas seriamente"? Ao afirmar que a palavra "arte" é indefinível, e por consequência não teorizável, mas, dizendo igualmente que as teorias - ou definições - que dela se fazem são úteis para nos ensinar o que é arte, Weitz colocou a questão no mais baixo nível de possibilidade noética e de coerência lógica. É exactamente na desolação dessa planura que Danto encontrou o terreno propício para edificar a sua teoria.

Situando-se no grau zero em que Weitz deixara o estado da questão, Danto apresenta no ensaio intitulado, "O Mundo-da-Arte", a sua solução para a dificuldade de determinação do "que é ou não é arte". Portanto, trata-se menos de conhecer o sentido da palavra "arte" do que de compreender o modo do seu uso na atribuição do estatuto de obra-de-arte. Em primeiro lugar a pergunta que se faz deixa de ser acerca do sentido - "o que é arte?" - e passa a ser acerca de condições - "o que faz isto arte?"²⁵⁶; depois Danto expande a capacidade operativa das teorias e, num curioso movimento de prestidigitação de sofista, descobre a existência de um certo uso - assaz vulgar, mas, até então, inapreendido pelos filósofos - da conjugação do verbo "ser" e do pronome demonstrativo "isto" na expressão atributiva, "isto é «arte»". O ponto de base da argumentação danteana funda-se num hipotético conhecimento prévio do sentido da palavra "arte", ou como ele diz, na indispensabilidade de, numa discussão à maneira socrática, "todos os participantes serem senhores do conceito trazido para análise, dado que o objectivo é coincidir uma expressão definidora real, com um termo em uso activo"²⁵⁷. Procura-se que "o primeiro [o conceito em questão] analise e se aplique a todas e somente essas coisas de que o último [o termo em uso activo] é verdade"²⁵⁸, será esse, então, segundo Danto, o teste pelo qual se afere a suposta

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Danto, A., "The Artworld", p. 580.

²⁵⁷ *Idem*, p. 571.

²⁵⁸ *Idem*, p. 572.

adequação no uso da palavra "arte". Pelo que não é a determinação do sentido da palavra "arte" o que está em causa, mas sim a uniformização do seu uso. Com isso, o que procura examinar-se é, justamente, a capacidade do termo em uso activo para "ajudar os homens a reconhecerem exemplos da sua aplicação"²⁵⁹, ou seja, situações às quais se aplicou, ou pode aplicar a palavra "arte" atribuindo-lhes dessa maneira a condição, ou estatuto, de obra-de-arte. Cada situação particular que é visada de cada vez que se usa a palavra "arte", quer se trate de um objecto, ou de um facto social, enquanto situação referida ela não é seguramente exemplo - à maneira de paradigma - para outras aplicações do termo "arte", seja pela indiscernibilidade da condição de objecto quotidiano ou de objecto de-arte, da própria situação referida, seja porque a única similaridade que haverá em todos esses usos é a sintaxe da proposição - "isto é «arte»". Afirmar então, como faz Danto, que "é o *nosso* uso do termo que a teoria alegadamente pretende capturar"²⁶⁰, implica a assunção da precedência da palavra - logo das maneiras de usá-la - sobre o conhecimento das próprias situações que se visam com o seu uso. Assim, uma qualquer situação será dita, de-arte - será considerada uma obra-de-arte -, desde que alguém a refira usando a expressão "isto é «arte»". Mas isso é afirmar a precedência do modo de uso da palavra como determinante da condição - ou estatuto - da situação por ela referida, substituindo, dessa maneira, a relação semântica - ou convenção de referência - pela sintaxe. Então, se ao ver-se uma qualquer situação se lhe chama "arte", transforma-se essa situação, à semelhança do que acontece ao "pão e vinho da realidade a ser transfigurado, através de algum mistério obscuro, na indiscernível carne e sangue do sacramento"²⁶¹? Pronunciar a fórmula mágica "isto é «arte»" opera o "mistério obscuro" dessa situação passar a ser obra-de-arte, simplesmente porque, a partir daí, ela passa a ser *vista como arte* - palavra que, não obstante se desconhecer literalmente o seu sentido, é ainda assim, e talvez por isso, usada a gosto. É para legitimar essa assunção que Danto afirma não somente que "o terreno é constituído artístico em virtude das teorias artísticas"²⁶² - que capturam o uso do termo -, mas também que o papel das teorias artísticas, para além de ser o de "ajudar a discriminar arte do resto, consiste em

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Idem*, p. 580.

²⁶² *Idem*, p. 572.

tornar arte possível".²⁶³ De onde se deduz que a condição - ou estatuto - de ser de-arte só existe pela aplicação dessa expressão em que figura a palavra "arte" e que, sem teoria que regule a sua aplicação, não há uso possível para essa expressão - e por conseguinte para a palavra "arte" -, já que, como escreveu Weitz, as teorias são os "sumários de recomendações" acerca do seu uso. Danto construiu a sua teoria a partir da suposição da existência de "um *é* que figura proeminentemente nas afirmações concernindo obras-de-arte, que não é o *é* de identidade ou predicação, nem é o *é* de existência, de identificação, ou algum *é* especial feito para servir um fim filosófico"²⁶⁴. A questão que se coloca, então, é como poderá discernir-se esse inaudito *é* e conhecer-se a condição do seu uso, da sua aplicação? A isso, Danto respondeu que "por falta de uma palavra, designá-lo-[á] o *é de identificação artística*"²⁶⁵; sendo então "uma condição necessária para alguma coisa ser uma obra-de-arte que alguma parte ou propriedade dela seja designável pelo sujeito de uma oração que emprega esse *é* especial"²⁶⁶. A dificuldade estará somente, portanto, em compreender - e sobretudo aceitar - que o uso do verbo se faz como "*é de identificação artística*" e não como outro *é* qualquer. Dificuldade que não é de somenos, já que face à situação particular, "a aceitação de uma identificação em vez de outra é com efeito trocar um *mundo* por outro"²⁶⁷ - o mundo da indiscernibilidade quotidiana dessa situação pelo mundo dessa mesma situação vista *como sendo* uma obra-de-arte; mas o inverso será igualmente possível, bastando para isso negar a afirmação. Pode dizer-se, de certa maneira, que a condição fundamental para que alguém possa "ver qualquer coisa como arte"²⁶⁸ é dominar o uso desse "*é de identificação artística*". Quanto ao modo como se chega ao domínio do uso desse *é* tão extraordinário, Danto explica que "ver alguma coisa como arte requer algo que o olho não possa desacreditar - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo-da-arte"²⁶⁹. Assim, fica resolvida a questão da abertura do conceito, exigida por Weitz, e tornada possível a acomodação de todas as novas identificações que resultem do uso desse "*é de identificação*

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Idem*, p. 576.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Idem*, p. 577.

²⁶⁷ *Idem*, p. 578.

²⁶⁸ *Idem*, p. 580.

²⁶⁹ *Ibidem*.

artística". Porém, a recomendação do uso nessas novas identificações é um papel que caberá às "teorias artísticas" porque são elas "que tornam o mundo-da-arte, e arte, possível"²⁷⁰. Em resumo simples, o argumento é o seguinte, "os estilos disponíveis [são determinados] dado o vocabulário crítico activo"²⁷¹, que estará sujeito a mudanças, pelo que, para a teoria, não será "fácil ver antecipadamente que predicados serão acrescentados ou substituídos"²⁷², porém, quanto maior for "a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo-da-arte"²⁷³. De facto, o que Danto descreve é o procedimento de geração institucional do que Searle nomeia como construção de factos sociais.

Partindo da dificuldade descrita por Weitz, e dos apuramentos resolutivos avançados por Danto, Dickie procurou dotar a equação com alguma estabilidade lógica, reintroduzindo o tema das condições necessárias e suficientes. Começando por formular a questão com a assunção da possibilidade de que "todos, ou alguns, dos subconceitos de arte, tal como novela, tragédia, escultura e pintura, possam não ter condições necessárias e suficientes e ao mesmo tempo «obra de arte», que é o género de todos os subconceitos, possa ser definido em termos de condições necessárias e suficientes"²⁷⁴. Trata-se basicamente da aplicação do conceito de uma classe determinada, ou fechada - na medida em que não inclui senão obras-de-arte -, sendo indeterminadas ou abertas as diversas subclasses - "novela, tragédia, escultura, pintura, etc. - que pertencem a essa classe, no que respeita aos elementos que podem ser susceptíveis de as integrar. Desconsiderar-se-á aqui o uso generalizado que continua a fazer-se das palavras "arte" e "obra-de-arte" como sinónimos - generalização que parece querer contrariar o facto de que tal como uma mentira mil vezes repetida não passa por isso a ser uma verdade, também não será por se vulgarizar um uso inadequado que ele passará logo a ser adequado. O que importará reter como princípio, no que é proposto por Dickie, é a assunção de que "nada impede uma relação «género fechado/espécie aberta»"²⁷⁵. De facto, no âmbito desse tipo de

²⁷⁰ *Idem*, p. 581.

²⁷¹ *Idem*, p. 583.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Dickie, G., "What is Art? An Institutional Analysis", in Steven M. Cahn, Aaron Meskin (eds.), Blackwell Publishing, Massachusetts, Oxford, 2008, pp. 426-437, p. 426.

²⁷⁵ *Idem*, p. 427.

posição teórica, Danto tinha já solucionado de maneira suficientemente adequada a questão da abertura do conceito, da sua capacidade de expansão. Dickie conferiu-lhe uma estrutura lógica; porque tendo-a situado Danto, no território processual do próprio "mundo-da-arte", resultava daí alguma diluição que se mostrava como indeterminação de hierarquia, ou seja, o quem e o modo como do próprio procedimento. Então, o que não ficava claro na solução danteana tinha a ver, sobretudo, com a autoridade gerativa da deliberação, com os critérios de pertença e hierarquia interna do "mundo-da-arte". Ao afirmar que há "pelo menos três sentidos distintos de «obra de arte», o sentido primitivo ou classificatório, o secundário ou derivativo, e o avaliativo"²⁷⁶, Dickie, propõe-se introduzir aí algum grau de determinação. Posto isso, ele assume que é preciso, a par de "artefactualidade", como condição necessária para ser obra-de-arte, uma "segunda condição [que] é uma propriedade não exibida"²⁷⁷ - em termos danteanos, "que o olho não possa desacreditar". Será, então, nessa propriedade não exibida que se descobrirá a complexa "estrutura em que as obras de arte particulares estão implantadas [e que] indica a natureza institucional de arte"²⁷⁸; assumindo, portanto, de maneira inequívoca, o carácter estritamente social do que é referido pelo uso da palavra "arte". É nesse enquadramento que Dickie vai procurar edificar então a sua definição. "Quando chamo ao mundo-da-arte uma instituição, estou dizendo que ele é uma prática estabelecida"²⁷⁹ - o que quer dizer que é um facto social. No interior dessa prática, cada entidade é somente um dos sistemas, ou agentes, entre os vários que a constituem. Dickie poderá, agora, dar conteúdo ao que foi antes referido como sendo a segunda condição necessária da definição, ou seja, a tal "propriedade não exibida". Ela é complexa, pelo que Dickie a apresenta como sendo um composto quádruplo: "(1) agir em nome de uma instituição, (2) conferir estatuto, (3) ser um candidato e (4) apreciação"²⁸⁰. Como conclusão, Dickie formula então a definição do sentido da palavra "arte" segundo a sua teoria institucional; afirmando que "as obras de arte são arte em virtude da posição ou lugar que ocupam no interior de uma prática

²⁷⁶ *Idem*, p. 428.

²⁷⁷ *Idem*, p. 429.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Idem*, p. 430.

²⁸⁰ *Idem*, p. 431.

estabelecida, nomeadamente, o mundo da arte"²⁸¹. Carroll, procurando dar à definição uma expressão formal digna da lógica simbólica e da filosofia analítica, em que a teoria se insere, sistematiza-a um pouco mais, precisando, então, que "x é uma obra de arte no sentido classificatório se e só se (1) x for um artefacto (2) sobre o qual alguém age em nome de uma determinada instituição (o mundo da arte), conferindo-lhe o estatuto de candidato à apreciação"²⁸².

A proposta da chamada teoria contextualista, ou teoria do enquadramento histórico, não introduz qualquer elemento de clarificação nem em relação à questão da definição do sentido da palavra "arte" nem a qualquer outra. Na afirmação de que "as obras de arte são essencialmente objectos incorporados na história"²⁸³ e que, por isso, não têm "estatuto de arte, propriedades estéticas manifestas, significações artísticas definidas, uma identidade ontológica determinada, fora ou independentemente desse contexto genético"²⁸⁴, nada se acrescenta às teorias anteriores. A assunção de que "esse contexto ["genético historicamente situado"] faz delas as obras de arte que elas são"²⁸⁵, não é senão uma fraca paráfrase de algo já implicado na determinação institucional do fenómeno artístico. Ela poderá mesmo, se entendida em toda a extensão da sua consequência, servir para desapossar da possibilidade de serem chamadas obras-de-arte, todas aquelas que tendo sido produzidas e consideradas como tal noutros contextos e noutros tempos históricos diferentes do actual, mas no qual elas apesar de tudo continuam a existir"²⁸⁶. Quanto à chamada "artificação", trata-se simplesmente de "observação metódica e inquirição no terreno"²⁸⁷ em vista da descrição do "processo pelo qual objectos, formas e práticas são construídos e definidos como obras de arte"²⁸⁸, ou seja, da descrição do procedimento de integração social de práticas diversas, com o estatuto de novas formas de produção artística - justamente por atribuição do estatuto de obra-de-arte

²⁸¹ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 88.

²⁸² Carroll, N., *Filosofia da Arte*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2010, p. 253.

²⁸³ Levinson, J., "Le Contextualisme Esthétique", in Cometti, J.-P., Morizot, J., Pouivet, R., (eds.), *Esthétique Contemporaine: Art, Representation et Fiction*, Vrin, Paris, 2005, 447-460, p. 451

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Marinetti, e os ditos Futuristas, servem bem como exemplo.

²⁸⁷ Shapiro, R., Heinich, N., "When is artification?", in Naukkarinen, O., Saito, Y., (eds.), *Contemporary Aesthetics*, 4/2012.

²⁸⁸ *Ibidem*.

pela instituição cultural anfitriã, a comportamentos ou práticas oriundos de outras culturas mas que ocorrem no seu seio -, domesticando-as e esvaziando-as do potencial de conflitualidade social por enquadramento legítimo na norma vigente. Também as descrições de ambiência no "mundo-da-arte" nem constituem teoria nem definem ou elucidam acerca do sentido da palavra "arte". Se for tido em conta que toda a interacção é relacional, a afirmação de que a prática artística é relacional está destituída de interesse, pois em nada a distingue de qualquer outra - um pouco à semelhança do que acontece com o conceito de experiência estética. Caracterizar o modo da produção artística contemporânea como reciclagem e pós-produção, mesmo se é simplesmente descritivo, já será susceptível de consequências teóricas. Porque "com a definição normativa, a racionalidade lógica parece ter encontrado a maneira de anular o autor e domesticar a obra-de-arte"²⁸⁹, pelo que já nem se trata "de elaborar uma forma na base de uma matéria-prima [- "em estado *natural*" -], mas de trabalhar com objectos que estão já em circulação no mercado cultural"²⁹⁰. Na situação actual, vigora como tipo de prática artística o que Bourriaud nomeou como "pós-produção" - em que cada vez "mais e mais interpretam, reproduzem, re-expõem, ou usam obras feitas por outros"²⁹¹. Quanto ao tipo de atitude descrita, ele não é novo - de facto, há já uma centena de anos que Duchamp, entre outros, o praticou -, a diferença é que se outrora isso podia ser assumido como um acto de crítica ao *status quo*, hoje não pode; porque agora é paradigma e está academizado. Também o conceito de autor, "de originalidade (estar na origem de) e mesmo de criação (fazer alguma coisa a partir de nada) são lentamente esbatidos nesta nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gémeas do DJ e do programador, tendo ambos como tarefa, seleccionar objectos culturais e inseri-los em novos contextos"²⁹². É neste enquadramento "de cultura global na idade da informação"²⁹³ que Bourriaud encontra o motivo para a sua tentativa de provimento dos "princípios a partir dos quais uma modernidade se poderá reconstituir"²⁹⁴; para que se possam determinar as condições de acesso a um estatuto de artista, cuja acção consistirá em "traduzir as ideias, transcodificar as imagens,

²⁸⁹ Pereira, S., *Acerca da Obra-de-Arte*, p. 23.

²⁹⁰ Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005, p. 13.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Bourriaud, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Denöel, Paris, 2009, p. 17.

transplantar os comportamentos"²⁹⁵; para que se possa normalizar o método da atitude/produção de obra e "praticar um relativismo generalizado"²⁹⁶ e "uma escrita fragmentária"²⁹⁷. Instauração de fluidez de deslocação e hibridação cultural - diz o mesmo, só que de maneira sintética e com outras palavras.

A palavra "arte", na medida em que, de facto, lhe é negada a definição de sentido, resume-se hoje à referência de um estatuto social atribuído e sustentado institucionalmente. Aceitar como princípio, e legitimá-lo por teoria, que compete à instituição dizer o que em cada momento é, ou não é, referido pela palavra "arte" - o que em cada momento é ou não é obra-de-arte -, equivale a aceitar a decisão de um qualquer funcionário que, sob o nome de programador, curador, director, crítico ou artista - posições que são por vezes ocupadas pela mesma pessoa - que, momentaneamente, se encontra detentor da prerrogativa da declaração de não importa o quê como susceptível de ser investido com o estatuto de obra-de-arte. Num tal estado de coisas, nem sequer será raro encontrar ocasiões em que a mesma pessoa ocupa simultaneamente várias posições no "mundo-da-arte"; fazendo o papel de opositor numa das posições, por exemplo artista, ao exercício dos que ocupam, ele próprio incluído, outra posição, por exemplo, como curador, ou como crítico. No zénite da razão iluminista, que é o nosso presente, a tecnologia é a forma da sociedade, o consumo a sua essência, eficácia a sua finalidade... e tudo, sem excepção, são recursos para uso da economia, cujo objectivo único se resume ao crescimento ininterrupto dos quantitativos transaccionados, ou seja, à multiplicação progressiva do número de operações para um mesmo período de tempo - redução da duração temporal dos ciclos por aceleração dos processos de consumo. Tudo é visado como matéria-prima, como mera reserva gerível de consumíveis; seja a natureza envolvente, sejam os próprios homens - que sendo já simultaneamente produtores e consumidores, assumem-se também como mercadoria transaccionável. A descrição não é diferente para o âmbito do fenómeno artístico. E, assim, um movimento que aparentemente visava a instauração da diversidade acaba por reduzi-la à variedade do uniforme. Como

²⁹⁵ *Idem*, pp. 23-24, ver também, pp. 58-59.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Idem*, ver pp. 8-17.

já antecipava Valéry, "todos os tipos parecem desaparecer no mundo moderno - *onde já não há tipos* - mas um modelo"²⁹⁸.

I. 5 - Predicações de essência

Durante séculos, imitação e beleza foram os principais eixos temáticos na teorização do fenómeno artístico. Porém, no decurso do século XX, sobretudo na sua segunda metade, imitação e beleza não só deixaram de ser tematizações axiais, como se assistiu mesmo ao pretenso abandono do seu uso nas tentativas de teorização do fenómeno artístico. Imitação e beleza são atributos ou das obras ou dos homens, mas não poderão ser predicados como o que dá o sentido à palavra "arte" - que por seu lado é usada para predicar algo, tanto num certo tipo de obra, dizendo-se então que é obra-de-arte, como em certos homens particulares, dizendo-se então que é artista. Mas se o uso da palavra "arte" tem um campo de aplicação restrito - algumas obras e alguns homens -, já as palavras "imitação" e "beleza" têm um campo de aplicação tão amplo que podem ser ditas de quase tudo.

Imitação e beleza, mas também prazer, são palavras que aparecem recorrentemente relacionadas nas diversas tentativas para erigir a definição do sentido da palavra "arte". Pela palavra "prazer" é referido algo que ocorre nos homens - um sentimento ou sensação -, sendo de tal maneira geral quanto às possibilidades do que pode originá-lo e de tamanha liberalidade quanto às possibilidades de uso, que isso o impede de constituir-se como predicação essencial na definição do sentido da palavra "arte" ou mesmo como atributo distintivo de um qualquer tipo particular de situação causadora. De modo positivo ou negativo, a situação referida pela palavra "prazer" está sempre presente em qualquer experiência como parâmetro de julgamento numa intelecção sensoperceptiva - justamente como factor positivo no julgamento de gosto. Uma amplitude semelhante no que diz respeito ao campo de aplicação, verifica-se também com o uso da palavra "belo". Longe de ser qualquer coisa exclusiva do fenómeno artístico, o sentimento de beleza é algo que, necessariamente, acompanha cada homem ao longo da sua vida, desde que nasce até morrer. Beleza é igualmente

²⁹⁸ Valéry, P., *Cahiers II*, Gallimard, Paris, 1974, p. 1430.

uma expressão de aferição num julgamento de gosto, é o termo da aferição positiva e liga-se a um certo modo da sensação de prazer. O oposto de belo é feio. Enquanto par de opostos, belo e feio andam sempre juntos - pois definem-se um pelo outro -, mas a afirmação de um implica inevitavelmente a negação do outro. É isso mesmo que diz, com alguma graciosidade, Stirner, quando escreve que "arte não contente de deixar subsistir o feio, considera-o como indispensável à sua própria existência e adopta-o"²⁹⁹. A afirmação de beleza enquadra-se sempre no âmbito de alguma relação de um homem - aquele que sente beleza - e de uma qualquer situação - a ocasião ou lugar disso que um homem afirma como sendo belo. Experiências e resultados, ou conclusões, são sempre qualificados positiva ou negativamente no julgamento de gosto. Enquanto termo privilegiado de aferição num acto de julgamento, a palavra "belo", é muitas vezes tomada, senão como sinónimo, pelo menos como conceito gêmeo do termo verdade, por similitude entre julgamento de gosto e julgamento lógico - foi justamente disso que pretendeu dar conta, Baumgarten, na cunhagem da expressão "esteticológico". Da beleza, como experiência de prazer, procura-se a origem ou no sujeito ou no objecto; na coisa experienciada ou no singular que a experiencia. Mas como numa relação nem sempre é fácil distinguir quem faz o quê, o hábito é dizer-se que algo é "belo quando a visão do objecto excita a vê-lo"³⁰⁰, parecendo, assim, ser no objecto que reside a beleza. Porém, "como a excitação é na sua grande medida individual, a beleza de um não é a de outro"³⁰¹, então, já não parece ser no objecto, mas sim no singular que o experiencia, que se encontra o que é referido pela palavra "belo". Talvez a afirmação de que "a beleza de um objecto é o que faz desse objecto por relação a tal homem uma fonte praticamente inesgotável [...] de atenção"³⁰², dê uma compreensão mais adequada do que está aí em causa, já que nela se divide a solução por ambos os relatos. Se a sensação de beleza está implicada em qualquer experiência relacional susceptível de julgamento de gosto - seja como presença, seja como carência -, então, no âmbito do fenómeno artístico, o termo beleza poderá ser predicado no âmbito da relação do singular com a obra-de-arte, no

²⁹⁹ Stirner, M., *L'Unique et sa Propriété*, p. 129.

³⁰⁰ Valéry, P., *Cahiers II*, p. 935.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Idem*, p. 941.

enquadramento do julgamento de gosto; mas não como predicação essencial na definição do sentido da palavra "arte".

A situação não é muito diferente para o termo "imitação", que tendo as suas próprias particularidades na análise, se pensado como predicação de essência para a definição do sentido da palavra "arte", comungará com a palavra "belo" a conclusão atrás explicitada. A interpretação etimológica da palavra "imitação", que nas línguas actuais coexiste em sinonímia com a palavra "mimese" - já que se adoptou tanto a *imitatio* do latim como a μίμησις do grego -, será talvez mais complexa do que no caso da palavra "beleza", mas esse não é, por agora, o assunto; ainda assim, importa dizer que o âmbito de significação da palavra "mimese" parece ser mais amplo que o da palavra "imitação". A própria palavra "mimese", tomada na acepção em que Platão a usa, significa cópia ou simulacro, à semelhança do termo latino, e parece ter sido a partir dessa acepção que Séneca derivou a expressão: "*Omnis ars naturae imitatio est*"³⁰³. Porém, tomada a palavra "mimese" no significado que lhe deu Aristóteles³⁰⁴, mesmo se compreendida na sua acepção de implicação mais reduzida, ela não terá o mesmo significado que tem a palavra imitação na afirmação de Séneca, já que na *Poética*, Aristóteles refere explicitamente o carácter, ou natureza disposicional, dos homens - o comportamento, por assim dizer³⁰⁵. O uso da palavra "imitação", significando cópia e elevado à condição de determinação essencial para definir o sentido da palavra "arte", só pode ser o resultado de incompreensão do que está em causa, de distração ou de ingenuidade. Acontece, porém, que "esta ingenuidade é verdadeira se nos lembrarmos que imitar pode ser melhor que copiar - [e] isso seria penetrar os procedimentos e servir-se deles"³⁰⁶, escreveu conciliadoramente Valéry, tratando de minimizar o significado como cópia, no campo de sentido da palavra "imitação" - a assunção implícita é que quem imita repete no seu próprio registo e, portanto, não copia; de resto é esse o princípio da aprendizagem, por exemplo, no que respeita às técnicas. Uma imagem pintada de um corpo de homem só pode ser imitação de outra imagem pintada de um corpo de homem anterior a essa, tal como

³⁰³ Séneca, *The Epistles of Seneca*, William Heinemann, London, New York, 1925, letter LXV, 3.

³⁰⁴ Ver Aristotle, *Poetics*, W. Hamilton Fyfe, W. Rhys Roberts (trans), Harvard University Press, Cambridge/London, 1992. "πάσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσις τὸ σύνολον".

³⁰⁵ *Idem*, 1448 a.

³⁰⁶ Valéry, P., *Cahiers II*, p. 925.

uma sequência de sons de flauta só pode ser imitação da mesma sequência de sons de flauta executados anteriormente. Em ambos os casos, é esse o comportamento do aluno mimando o seu mestre, ele imita-o, não o copia - no caso da filosofia um aluno imitará os modos do pensar, não copiará as ideias dos mestres. Que uma imagem pintada é imitação e não cópia, mostrou-o Magritte na imagem pintada de um cachimbo encimando a inscrição "ceci n'est pas une pipe"³⁰⁷; assim, mesmo para o teorizador mais incauto, está aí explicitamente clarificada a inadequação da interpretação na afirmação de Sêneca.

A procura pela predicação de essência para erigir a definição do sentido da palavra "arte" foi então abandonada; foi igualmente abandonado o empreendimento de defini-la, seja porque considerado irrealizável ou até mesmo desnecessário. Os conceitos "imitação" e "beleza" foram igualmente afastados na generalidade das teorizações acerca do fenómeno artístico - pelo menos aparentemente -, mesmo as teorias que laboram em termos de condições necessárias e suficientes os despediram; porém, não é seguro que não persistam na teorização contemporânea, ainda que só de maneira indirecta ou por representação interposta, principalmente como factor de aferição em julgamentos de gosto. Afinal, o gosto é sempre de alguma coisa, tal como o prazer, e não é possível despedi-los.

I. 6. Capacidade de produção em arquitetura

O que não é o sentido da palavra "arte" foi o que se mostrou no que ficou dito. Não é, como reconhece Hartman, "alguma qualidade superinduzida sobre o material", mas também não é, ao contrário do que o mesmo Hartman afirmou, em "virtude da própria existência concreta dela [da obra-de-arte, de facto]"³⁰⁸; nem é tampouco a heideggeriana "verdade ao trabalho na obra", que não é muito diferente da afirmação que antes dele tinha feito Hartman, e é menos diferente ainda do que escreveu Lamennais³⁰⁹, que precedeu ambos. Verdade é a palavra com que se refere a aferição de coincidência de significado nas proposições, ou é o termo positivo no julgamento

³⁰⁷ Magritte, R., *La Trahison des Images*, óleo sobre tela, 59 X 65 cm., 1928-1929.

³⁰⁸ Hartman, H., *Aesthetics: A Critical Theory of Art*, R. G. Adams & Co., Columbus, 1919, p. 33.

³⁰⁹ Lamennais, F., *De l'Art et du Beau*, p. 2.

lógico das deduções silogísticas, ou é a condição categorial das ideias, no pensamento platónico - que se dão como modelo para imitação pelo físico. No âmbito da teorização do fenómeno artístico, essa segunda acepção ganha forma em usos como os que são feitos nos exemplos acima referidos ou em noutros similares; ela conduz à afirmação de redução das possibilidades de interpretação da obra-de-arte - na medida em que supõe uma única interpretação, a *verdadeira*, como sendo o conteúdo formal e substantivo que se mostra na obra. Nos casos citados, a palavra "arte" referirá, então, ou a mera onticidade da obra, como acontece em Hartman, ou a presença de uma hipotética proto-onticidade originadora, que se exhibe no facto da própria obra existir, como acontece em Heidegger. No fundo, a ideia do ser, como algo prévio e possibilitante do que *é*, e da qual tudo o que existe não é senão um mero exemplo; uma espécie de *ser* anterior ao próprio ser, uma existência prévia ao próprio existir - que é geradora de tudo o que existe e que por isso é ela a verdade e os existentes meras sombras. Este tipo de concepção, que não passa de uma variante de legitimação teológica, reflecte-se inclusivamente na morfologia de certas construções discursivas, de que o absurdo lógico da expressão redundante, "pressuposição"³¹⁰, é uma boa ilustração. Procurando encontrar alguma inteligibilidade no abstruso dessa construção, o que se descobre no melhor dos casos, para além da instauração de regressão infundável, é a redução a termos platónicos do que é referido pelo conceito aristotélico de potência. De qualquer maneira, e mesmo dando-se crédito a essa acepção, não há mais *verdade* em obra nas obras-de-arte do que haverá em qualquer outro tipo de produção por técnica e, no limite, uma vez que tudo se resume ao ôntico, nas próprias produções por natureza. Que uma produção de técnica - pintura, no exemplo de Hartman - não é obra-de-arte por via de "alguma qualidade superinduzida sobre o material", não sofre contestação, mas também não será o mero facto de ela existir como tal - como pintura - que pode outorgar-lhe essa qualificação; porque sendo esse o caso, tudo o que existe teria de ser dito de-arte. Também a tentativa para definir a essência, ou o sentido, da palavra "arte" a partir dos atributos da obra resulta em fracasso. Atributos como, beleza, ou como, imitação, que se dão tradicionalmente

³¹⁰ Pressuposição - literalmente: pré-sub-posição; o que quer dizer: pôr uma posição prévia à posição prévia que se põe, o que é absurdo, já que a posição anterior (pré) anularia a posição posterior (sub) como prévia. Supor é já um pôr prévio; a suposição da suposição, como a hipótese da hipótese, é o princípio da regressão sem limite.

como sendo a predicação da essência para definição do sentido da palavra "arte" e cuja presença na obra lhe assegura a legalidade da justaposição do genitivo de-arte, falham completamente o seu propósito, como foi mostrado. Quanto às deslocções axiológicas de tematização na indagação, elas mostram, mais do que ocultam, a impotência dos que assim procedem na ereção da definição do sentido da palavra "arte". Fazer equivaler semanticamente os termos "arte" e "experiência estética", ou qualquer outro termo que se queira, não é senão um mero truque de sofística que nem faz desaparecer a dificuldade, nem concretiza a definição. O poeta ao trocar mistérios por palavras faz magia; mas não o sofista que, trocando palavras por palavras sem sequer se dar conta do mistério, ajunta só mais confusão à confusão que já havia. A procura do sentido da palavra "arte" faz-se considerando a situação que é por ela referida e não os atributos que se pretendem presentes ou possíveis nas obras-de-arte - o que decorre já de alguma confusão de hierarquia na construção do genitivo na palavra "obra-de-arte". O que aí se faz é a atribuição da obra à arte - qualquer que seja o sentido dessa palavra -, não é a atribuição de arte à obra - como qualquer coisa que ela contém, mesmo que seja só um estatuto como na teoria institucional; porque é a obra que é *de-arte*, e não a arte que é *da-obra*. O que quer que seja referido pela palavra "arte" não é um predicado ou uma propriedade na obra-de-arte, é somente a indicação da sua espécie. Mesmo se essa inversão de níveis de hierarquia gramatical pode parecer compreensível na conversação do vulgar, ela não será seguramente aceitável no âmbito da erudição do discurso do filósofo.

A resposta a uma pergunta simples será, por princípio, igualmente simples. Mas isso não quer dizer que a argumentação que lhe legitima a adequação tenha também que sê-lo; ela poderá ser mesmo de alguma complexidade, sobretudo, em virtude da confusão semântica instalada. Considerada a pergunta, começar por estabelecer o local adequado para procurar a resposta será a melhor maneira de evitar embrenhar-se em labirintos, de onde só se sai por malabarismos de sofística que, de facto, a nada respondem e só confundem mais. É, sem dúvida, por haver obras-de-arte que se tem notícia da existência disso que é referido pela palavra "arte", porém, tal não significa que o que é chamado "arte" seja uma das partes constituintes da obra. Então, não será descrevendo ou interpretando obras-de-arte que fica a conhecer-se o que é que as faz

ser de-arte, ou seja, que poderá encontrar-se a determinação essencial em que se funda a definição do sentido da palavra "arte". Assim, procurar o sentido da palavra "arte" nas obras será como procurar o pai e a mãe no filho. Um filho é uma produção - por natureza - de um pai e de uma mãe, mas não os contém como partes exibíveis, também ele, à semelhança dos seus progenitores, é um singular único e irrepetível; o mesmo é válido para a produção por técnica e, conseqüentemente, para a obra-de-arte. Tudo o que existe tem origem por natureza ou tem origem por técnica. As produções dos homens, exceptuando a regeneração da espécie, que é uma produção por natureza, são todas produções por técnica; mas não se diz que são todas obra-de-arte. Se, por exemplo, for tomado um conjunto de obras produzidas pela técnica de pintura, de algumas dir-se-á que são obras-de-arte, mas de outras não. Porém, se tanto o tipo de materiais, como o tipo de procedimentos técnicos implicados, são os mesmos, então, só poderá ser no modo como cada singular produz a sua obra de pintura que estará a diferença que faz com que algumas sejam chamadas obra-de-arte e as outras não. Na palavra "obra-de-arte", o elemento "obra" diz que é uma produção por técnica e o elemento "de-arte" diz o modo como a obra foi realizada. É por isso que não será na obra, como produto, mas sim nos homens, como produtores das obras, que se encontrará a resposta. Na medida em que não é de todas as produções por técnica que se diz que elas são obras-de-arte, mas somente de algumas, então é porque havendo diferentes modalidades de produção, haverá, também, diferentes princípios de realização, os quais estarão na origem da diferença entre a nomeação geral como sendo obra e a nomeação particular como sendo de-arte. A par disso, por outro lado, acontece que só alguns homens - e não todos os homens - realizam obra-de-arte. Assim, é preciso compreender primeiro em que difere a modalidade de realização artística das outras modalidades de realização na produção por técnica e, depois, compreender o que é que faz que só alguns homens produzam artisticamente; sem esse conhecimento prévio, não parece ser possível dar uma resposta adequada à petição do sentido da palavra "arte". A produção por técnica, ainda que possa incorporar o acidente, não é um acto accidental - por isso se diz que é por técnica. Mas se não é a técnica, nem a matéria, nem quaisquer "virtudes superinduzidas", como ficou visto, que determinam que uma obra seja de-arte, também não se faz uma obra-de-arte por mero acaso. Toda a obra é o resultado de uma sequência de actos técnicos

ordenados *ad hoc*, quer dizer, tendo em vista a concretização de algo previamente determinado; que tanto pode ser uma viatura - projectada por uma equipa de engenheiros e desenhadores e concretizada por uma equipa de operários das várias técnicas convocadas -, como pode ser a pintura *Tentações de Santo Antão*³¹¹ - criada e realizada por Hieronimus Bosch. A viatura é obra de muitos singulares em colaboração, *Tentações de Santo Antão* é obra de um só homem. A realização da "obra de arte é mais voluntária do que pensamos"³¹², escreveu Rouault, para advertimento dos que pensam que *é ir fazendo e logo se vê o que dá*. Contrariamente à opinião bastante popularizada, mesmo entre artistas, de que a capacidade de produzir obra-de-arte é uma determinação inata ou uma inspiração momentânea - em qualquer dos casos uma espécie de dádiva divina -, na hipótese que aqui se apresenta pensa-se que a posse da capacidade de produzir artisticamente, tal como a sua consumação - originando obra-de-arte -, decorre exclusivamente do acto de vontade, ou arbítrio, do próprio singular que assim produz. A concepção que faz do artista um imbecil que um qualquer deus ou génio utiliza, um mero receptáculo noeticamente indigente e volitivamente alienado, é antiga; dela, chegam-nos ecos desde a antiguidade Helénica - por exemplo na afirmação platónica do artista como alguém numa condição tal, que "chamamos a isso estar possuído, porque é qualquer coisa como uma possessão, porque o poeta pertence à Musa"³¹³, ou mesmo que "os poetas não são senão interpretes dos deuses, pois eles estão possuídos"³¹⁴ - e mantêm-se no século XX quando, por exemplo, Dubuffet escreve que "reconheç[e] que os delírios [lh]e inspiram o mais vivo interesse [... e que] a arte tem muito a fazer com os delírios"³¹⁵, ou mesmo Klee, ao afirmar acerca do artista que ele não é "nem servidor submisso, nem mestre absoluto, mas simplesmente intermediário"³¹⁶. Essas opiniões persistem ainda na nossa contemporaneidade, só que, agora, o artista é um funcionário e a divindade é o Estado - musas as instituições que o materializam.

³¹¹ Bosch, H., *Tentações de Santo Antão*, Óleo sobre madeira, 131,5 cm x 119 cm (painel central), 131,5 cm x 53 cm (painéis laterais), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

³¹² Rouault, G., *Sur l'Art et Sur la Vie*, Gallimard, Paris, 2008, p. 50.

³¹³ Platão, *Ion*, 533 e, Harvard University Press, Cambridge, London, 1925.

³¹⁴ *Idem*, 534 c - 534 e.

³¹⁵ Dubuffet, J., *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, Gallimard, Paris, 1999, p. 69.

³¹⁶ Klee, P., *Theorie de l'Art Moderne*, Denoel/Gontier, Paris, 1977, p. 17.

Volte-se de novo à pergunta "que é arte?"; mas agora para lhe dar resposta. A palavra "arte" refere a capacidade dos homens - de alguns homens, os artistas - para produzir por técnica, segundo uma certa modalidade - justamente essa que é referida pela palavra "arte". Em rigor, essa capacidade de produção artística só a possui quem a concretiza na realização de obra-de-arte; porém, e na medida em que os princípios que a determinam são constitutivos da própria espécie humana, ela deverá poder ser afirmada como um atributo potencial em todos os homens - mesmo se é só possuída e consumada por alguns singulares. Mas, dizer que "arte" é o nome usado para referir a capacidade de uma certa modalidade de produção por técnica, servindo para colocar a indagação no terreno adequado, não é, ainda assim, suficiente como resposta porque não especifica em que é que consiste essa capacidade. Terá de saber-se, então, o que é que faz da capacidade de produção artística uma modalidade distinta no seio da capacidade geral de produzir por técnica, ou seja, o que há de diferente entre o modo da realização de casas ou o modo da realização de viaturas motorizadas, e o modo da realização de obras-de-arte. Referindo a palavra "arte" a capacidade de concretização de um certo modo de acção produtiva - ou poética como dizia o grego clássico -, então a definição do sentido da palavra "arte" e por conseguinte a essência desse modo de realização, será dada pela compreensão da praxis consumadora dessa capacidade, e pela hermenêutica etimológica da palavra envolvida na sua nomeação. Tanto a palavra "arte" como a palavra "poética" foram adoptadas pelas línguas actuais; a primeira do latim, a segunda do grego clássico. Na sua introdução nos idiomas actuais, procedeu-se à sinonimização da palavra, ποίησις - que no grego significava poética e produção - com a palavra *ars* - que no latim significava técnica; é a esse facto, sobretudo, que se deve a uma enorme confusão semântica que vigora no uso da palavra "arte" nas línguas europeias. Acontece que o termo latino *ars* tinha um nome semanticamente equivalente na palavra grega τέχνη - que significava técnica e foi igualmente adoptada pelas línguas modernas; por seu lado o termo grego ποίησις - no significado de produção -, tinha um nome semanticamente equivalente na palavra latina *facere* - que significava fazer ou produzir. O alcance hermenêutico é imenso, porque se a produção implica a técnica, a técnica não implica necessariamente a produção; a consequência é o indiscernimento entre o âmbito significacional próprio a cada uma dessas palavras. Acresce ainda que os gregos usavam o nome ποίησις tanto para referir todos os tipos

de produção indiscriminadamente, como para referir particularmente as produções de escrita versificada - que foi o significado que o latim parece ter guardado na importação do termo grego - e que se mantém ainda nas línguas contemporâneas. De facto, ainda hoje a palavra "poética" no seu uso vulgar, se reduz a referir um certo tipo produção literária; enquanto que a palavra "arte" manteve a referência à técnica e acumulou também a possibilidade de referir um certo modo particular da realização por técnica, mas já não a totalidade indiscriminada dos seus modos - como ocorria com o termo grego. Assim, as línguas actuais conservam as quatro palavras, sendo a palavra "arte" a que, entre todas, tem maior ambiguidade semântica. Dito isto, torna-se claro que só a partir da compreensão do campo semântico implicado originariamente na palavra ποίησις - poética - poderá ganhar-se alguma clarificação sobre o que distingue a modalidade de realização artística, ou poética, das outras modalidades na produção por técnica. Isso obrigará a um brevíssimo exercício de etimologia, mas ele só será feito depois de ter sido inequivocamente evidenciado o alcance do constrangimento semântico em que nos deixa o uso vulgar da palavra "arte". Porém, porque "investigar os elementos das coisas existentes sem distinguir as várias maneiras como as coisas são ditas existirem é uma tarefa sem esperança"³¹⁷, começo por considerar os diferentes usos da palavra "arte".

Usa-se a palavra "arte" em expressões como História da arte, Filosofia da arte, etc., para referir a *matéria* de outra actividade; diz-se, também, "arte" para referir especificadamente qualquer técnica, como, por exemplo, arte da carpintaria, arte de tocar viola, arte da representação, arte da ilusão, etc.; usa-se igualmente a palavra "arte" como indicação de espécie - neste caso como construção em genitivo para referir a origem num certo tipo de realização, a obra-*de-arte*; usa-se ainda como qualitativo de hierarquia na execução de um ofício ou profissão, ou seja, para nomear o mestre ou especialista em alguma técnica - o artista pode ser circense ou carpinteiro, fotógrafo ou cabeleireiro, ou pode dizer-se somente artista, para se referir o praticante dessa actividade que alguns críticos e filósofos dizem ser insusceptível de definição. De uma maneira geral a palavra "arte" é usada sempre com valor de universal, referindo

³¹⁷ Aristóteles, *Metaphysics*, I, IX, 992 b.

abstractamente, como em: "a arte atravessa as coisas"³¹⁸ ou "o facto é que a arte resistiu gloriosamente"³¹⁹; só nos casos em que refere, ou aquele que pratica a actividade, ou produto que resulta da prática dessa actividade, ela se usa para referir entidades particulares concretas. A principal dificuldade que se levanta, quando se usa a palavra "arte" com valor de universal - para referir abstractamente - é a tendência para pensar que a palavra refere algo ôntico - um qualquer ente físico que pode ser apontado. No entanto, é quando se sai do uso abstracto e se passa ao caso particular concreto, sobretudo como indicação de origem, que a confusão e o constrangimento são mais salientes - como é o caso em expressões como "este penteado é uma obra-de-arte", ou, "aquela mesa é uma obra-de-arte". Considerando então a morfologia de termos semelhantes, como são, obra de engenharia, obra de carpintaria, obra de pintura, e também obra-de-arte, é por demais evidente que, como já se referiu anteriormente, o termo obra indica sempre o objecto realizado e é, então, particularizada a técnica usada pela aposição do seu nome. Mas se nos primeiros exemplos se referem domínios técnicos particulares, a engenharia, a carpintaria, ou a pintura, que é o que em cada um dos casos é convocado para a realização das respectivas obras, o mesmo não acontece em obra-de-arte, onde o que é especificado não é a técnica usada, mas antes a modalidade de realização. Nesse caso, obra-de-arte, tomando como válida a acepção vulgar da palavra "arte" significaria literalmente produção por técnica de técnica, o que é simplesmente um absurdo. Então, ou essa redundância refere que uma miríade de domínios técnicos está sendo contemplada, exibindo somente subdeterminação de referência, ou terá que procurar-se a que é que, de facto, a palavra "arte" se liga, ou seja, de onde se retira o seu sentido. Um *qui pro quo* de etimologia está na origem do imbróglio; ele decorre, justamente, da integração nas línguas modernas da palavra latina *ars* como sinónimo, ou termo correlativo, simultaneamente das palavras gregas, τέχνη e ποίησις. Na língua latina, a palavra *poetica*, usava-se somente para referir a actividade da versificação, enquanto que, para os gregos, ποίησις tanto referia de maneira particular a realização de versos, como referia de maneira geral toda a produção por técnica sem qualquer particularização - condensando este último uso toda a densidade de referência

³¹⁸ Klee, P., *Theorie de l'Art Moderne*, p. 42.

³¹⁹ Arendt, H., *La Condition de l'Homme Moderne*, Pocket, Paris, 2016, p. 223.

arquetípica. As línguas modernas privilegiaram a versão latina. O sentido do termo "poética" mantém-se reflectido no significado do uso vulgar da palavra "arte", em virtude dessa duplicação de origem. Nos dicionários de grego clássico, pode ler-se que ποιητικός - poeta - é o que possui a capacidade de fazer, de produzir, de criar, de inventar³²⁰; essa será, portanto, a determinação essencial, ou o que dá o sentido à palavra "poética", e não o uso desta ou daquela técnica particular. O primeiro uso - para referir a versificação -, ainda que seja o mais difundido, é o menos adequado pois trata-se já da redução a uma das várias técnicas possíveis. Assim a produção não é de arte, ou poética, nem pelo uso do verso nem pelo uso da pintura, ou da notação musical, ou de qualquer outra técnica. Logo no início de *Poética*, pode ler-se que "as pessoas juntam a palavra poeta [produtor] ao nome do metro [...] então elas não os chamam poetas em virtude da sua representação mas aplicam o nome indiscriminadamente"³²¹ a qualquer produção em verso. É o segundo uso, justamente aquele que foi desconsiderado nas línguas modernas e que refere a capacidade de produção por técnica na sua integridade, o que subsiste como determinação do campo signficacional quando, agora, se usa a palavra "arte". Então, o sentido da palavra "arte" é extraído da capacidade que exibem alguns singulares para produzir por técnica sem condicionamento interno; incluir como possibilidade todas as modalidades de técnica e de material decorre da dimensão arquetípica do sentido de poética ou arte. Acerca da produção por técnica, Aristóteles³²² refere que ela pode fazer-se de vários modos, seja por acção de hábito, por conhecimento técnico, ou por ambos em conjunto; é evidente que os dois primeiros modos estão contidos, como partes, no terceiro. Só a modalidade de produção que contém como partes tanto o âmbito noético como o físico, assumirá então a integridade da acção produtora e, por isso, só ele pode dar-se como paradigma. De facto, no modo mais vulgar de produção, uns concebem e outros realizam, uns conhecem a teoria técnica - enquanto episteme - e os outros conhecem a prática técnica - enquanto gestos que modificam o material -, em ambos os casos a produção faz-se cindida e em dependência mútua; colaborativa. Porém, na modalidade paradigmática que é a dimensão arquetípica do seu sentido, ou

³²⁰ Ver, Alexandre, C., *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1912.

³²¹ Aristotle, *Poetics*, 1447 b.

³²² Ver Aristotle, *Poetics*, 1447 a.

seja, enquanto exercício artístico, ou de poética, é o mesmo singular que concebe e que realiza a sua própria concepção, aí a unidade entre pensamento e acção é preservada, precisamente porque ele não depende senão de si mesmo para produzir o que concebe. É essa modalidade de produção, em que o produtor só depende de si mesmo - seja para decidir o que fazer, seja para decidir como fazer -, que parece ser visada no uso semanticamente adequado da palavra "arte" para referir essas produções concretas a que se chama, obras-de-arte. Diz-se, então, que é artista, ou poeta, o singular que produz, concebendo e realizando segundo os princípios que ele próprio determina. O artista age, portanto, em autodeterminação integral. Aqui é o ponto em que se despede a etimologia para se voltar à apresentação da resposta.

Tem-se, portanto, que a palavra, poética, ou arte, como se diz vulgarmente, serve para referir uma capacidade dos homens; mais concretamente a capacidade que têm alguns homens para produzir por técnica na sua modalidade integral³²³. Então, dado que não é nem a técnica, nem a matéria, nem o conteúdo interpretável, que fazem com que uma obra seja dita de-arte, todas as pseudo dificuldades que alguns autores colocaram como sendo impeditivas de erigir a definição do sentido da palavra "arte" - e que radicavam justamente em questões de técnica, de matéria ou de conteúdo -, simplesmente desaparecem por perda de pertinência. Então, "arte" não se diz para referir um qualquer atributo na obra, mas sim para referir uma capacidade nos homens - de facto, no homem particular que faz obra-de-arte. Pois se a palavra "arte" se usa para dizer uma capacidade que alguns homens possuem, mas não todos os homens, então, a compreensão do que está em causa na posse dessa capacidade, só pode ser alcançada procurando pela diferença entre um singular que possui arte e um singular que não possui arte. Assim, ter-se-á não só o porquê, como poderá também compreender-se a finalidade da consumação da capacidade que é referida pela palavra "arte". Que nem todos os homens sejam chamados artistas decorre do facto da capacidade arte ser só predicável nos homens que a possuem em actualidade e não somente como possibilidade - ou potência - como acontece de maneira geral. A afirmação de que só poucos singulares possuem actualmente a capacidade arte é constatável no facto de que só alguns homens realizam obra-de-arte. Desses homens

³²³ Daqui em diante, sempre que a palavra "arte" ocorrer é para significar, invariavelmente, essa capacidade.

que possuindo a capacidade arte a consumam, diz-se que são artistas - que é o nome com que se indica a posse de arte por um singular. É este, portanto, o enquadramento geral para a procura do que há de essencial na modalidade de produção em que o artista labora. A primeira questão que importa colocar tem a ver com a universalidade da posse da capacidade de produzir por técnica, e com a não universalidade da posse de arte, ou seja, da capacidade de produzir por técnica, mas na modalidade de autodeterminação integral da acção produtora. Dito por outras palavras e na forma de interrogação, porque é que um singular possui arte e outro singular não possui, sendo ambos da mesma espécie e constitutivamente similares? Do que já ficou dito poderá deduzir-se, em formulação muito abrangente, que não só todos homens possuem a capacidade de produzir por técnica, mas que todos os homens a exercitam consumando essa sua capacidade quotidianamente, ainda que só de maneira parcial - em domínios limitados e em modalidades condicionadas. Todos os singulares, portanto, concretizam produção por técnica; mas não obra-de-arte, que, como foi dito, não admite condicionamento modal. A diferença essencial encontra-se, então, na modalidade da realização. Mas os homens que não possuem arte, possuem, ainda assim, a possibilidade de vir a tê-la. Então, se é certo que um homem pode em determinada altura não possuir arte, mas vir a possuí-la mais tarde, não há qualquer fundamento para que o inverso não possa também ocorrer, ainda que, possivelmente, seja menos provável. Resulta, portanto, que possuir arte, não é nem uma determinação definitivamente fixada nos singulares que a detêm nem uma determinação inata ou a dádiva de um alienígena; a posse de arte é sempre uma aquisição do próprio. Compreender as condições da aquisição, pelo singular, dessa capacidade que consiste em autodeterminar os seus próprios actos de produção, a que se chama arte, assim como as das sua persistência, exige o acompanhamento da praxis do artista - o que se tratará adiante, no capítulo relativo. Outra questão que se coloca origina-se no facto de todos os homens produzirem por técnica, mas nem todos os homens fazerem obra-de-arte, e por isso só alguns homens, e não todos os homens, são chamados artistas. Por um lado, esse facto supõe a existência de alguma diferença entre os vários singulares; porém, e por outro lado, essa diferença não pode ser constitutiva de espécie, já que isso, além de impossibilitar a universalidade da predicação potencial de arte, originaria classificações de subespécie no âmbito da

própria espécie humana. Não sendo nem nas técnicas nem no grau de habilidade da sua execução, que pode encontrar-se a causa para a posse de arte, e havendo uma participação volitiva do próprio singular, que é determinante dessa sua situação, então, o fundamento para a diferença parece situar-se no âmbito da conformação disposicional dos singulares, ou seja, na diferença do estado disposicional de cada homem particular. Estar disposto é uma determinação de espécie, porém, ainda que todos os homens sejam disposicionalmente constituídos, são várias as disposições... e fluxivas, logo, os homens não estão todos dispostos da mesma maneira. Dessa variedade e transitividade das disposições, decorre que o estado disposicional nem é igual para todos nem é sempre o mesmo ao longo da vida de cada um dos singulares. É justamente nessa transitividade que se funda a afirmação da possibilidade tanto de aquisição, como de perda da posse de arte. Será sobretudo no carácter de cada homem, nas suas particularidades idiossincráticas e, portanto, no seu estado disposicional, que estará a diferença que determina que alguns homens possuam arte e outros não. É aí que terá de encontrar-se a origem da posse de arte.

Do modo da conjunção das partes num todo diz-se disposição. Sendo cada homem uma unidade organizada, é suposto que haja uma certa tendência disposicional mais estável em cada singular. Essa tendência dominante - que se mostra no comportamento - constitui, em cada homem, o que se chama estado disposicional. É sobre ele, como fundo unificador, que se destaca a instabilidade das flutuações disposicionais momentâneas - a emocionalidade do agir confirma-o. Diz-se, pois, estado disposicional porque uma determinada disposição se instalou como o modo habitual de comportamento nesse singular; ou seja, é o exercício temporalmente mais persistente de uma mesma disposição, determinando assim a natureza essencial do carácter desse singular. De facto, pode passar-se muito rapidamente da certeza à dúvida, ou da temeridade à cobardia - que são modificações de disposição -, mas um homem de carácter confiante não deixa de sê-lo por ocorrência de uma dúvida temporária, nem um homem de carácter corajoso deixa de sê-lo por ocorrência de uma fraqueza momentânea. O estado disposicional diz respeito às especificidades da constituição, da educação e das vivências particulares em cada singular, mas também ao conhecimento que ele constitui a partir disso e aos hábitos comportamentais

decorrentes; porém, e acima tudo, é determinante o exercício de volição do próprio singular. Se pela fluidez e variabilidade da sua natureza, as disposições parecem ser mais difíceis de dominar, o estado disposicional, em virtude da estabilidade que decorre da habituação, sendo seguramente mais difícil de modificar, parece, ainda assim, mais sujeito à decisão intencional, ou de teleologia, do próprio singular. Por isso, ainda que as determinações constitutivas sejam as mesmas em todos os homens, idiossincrasias e contexto - educação e cultura - fazem com que não haja dois singulares iguais. Isso mostra-se também na disposicionalidade e no carácter; no decurso da sua vida, todos os homens passam por variadíssimas disposições e, geralmente, por diferentes estados disposicionais - justamente porque as disposições não são estáticas e os estados disposicionais, apesar de serem mais estáveis, não são imutáveis. O estado disposicional determina o carácter e mostra-se nas acções. Afirmar a imutabilidade do estado disposicional dos homens significaria, no mínimo, negar-lhes a existência da possibilidade de arbítrio, a capacidade adaptativa e a autodeterminação ética. Porém, que o estado disposicional de cada singular não seja um determinismo da natureza não faz com que tenha de ser um mero acidente; assim, ainda que com diferente grau de compreensão disso, ele é sempre o resultado das escolhas do próprio. As variações do fluxo disposicional decorrem da interacção de cada singular com o meio envolvente, com os seus semelhantes, consigo mesmo - quando o próprio se pensa. Então, enquanto ser vivo e condicionalmente situado, cada homem está sujeito à possibilidade de todo o tipo de mudanças no comportamento habitual e no carácter, originadas, seja por constrangimento externo, seja por vontade própria. Na determinação do estado disposicional de um singular, conta a cultura do colectivo de inserção e conta a sua educação, mas contará, principalmente, o conhecimento que ele tem de si mesmo e o seu exercício volitivo; assim, no limite, o estado disposicional de um homem é uma decisão do próprio. Com maior ou menor conhecimento desse facto, pelo próprio, com maior ou menor intencionalidade quanto a fins, não deixa de ser isso o que sempre acontece. A consequência importante é que cada homem se determina a si mesmo; ele poderá deixar-se modificar pelo *outro* social, ou poderá modificar-se por vontade própria, isentando-se a constrangimentos culturais e morais do colectivo de que é parte. Ele pode abandonar as formas de comportamento que não lhe agradam e trocá-las por outras mais concordantes com o

que determina serem os seus valores, as suas convicções. Chama-se a isso autoformar-se, o que quer dizer, promover a modificação do seu próprio carácter com pleno conhecimento do que se está a fazer. Pode não ser fácil mudar os hábitos, mas não porque haja qualquer tipo de determinismo quanto à forma do carácter de cada singular. É, pois, justamente em virtude dessa possibilidade de modelação, pelo próprio, do seu estado disposicional - do seu carácter -, que um homem pode possuir arte ou não. A questão, agora, é compreender primeiro sob que tipo de estado disposicional é susceptível de ocorrer a posse de arte e depois em que é que esse estado disposicional difere dos outros estados disposicionais. Mas essas respostas, estando implícitas no tem vindo a ser dito, estão já dadas. Se arte se consuma num modo de acção produtora autodeterminada quanto a princípios e finalidade, então, só um estado disposicional fundado na autodeterminação volitiva e no exercício do arbítrio segundo os valores do próprio, será terreno adequado à posse de arte. Para dizer o mesmo de outra maneira, a posse de arte exige um carácter de tendência individuante, porque a consumação de arte não é praxis de almas incertas. Porém, a compreensão do que é um estado disposicional em autodeterminação de vontade e de valores, a compreensão do que é um carácter individuante, exige o acompanhamento da própria consumação de arte - o que se fará ao longo do capítulo dedicado à análise do que concerne ao termo "artista". Aceite-se, por agora, como suficiente, que se chama arte à capacidade de produção por técnica em modo integral - autodeterminação noética e prática; que a sua posse exige um carácter individuante; que a sua consumação dá origem à obra-de-arte.

I. 7. Arte e episteme

Na consideração acerca do sentido da palavra "arte" e por conseguinte do que está em causa no seu uso, ou do que é por ela referido, um último ponto deverá ser examinado. Trata-se de compreender se há, ou se não há, dimensão epistémica na gnose implicada na consumação de arte. Também sobre este assunto particular há opiniões diferentes, não havendo, por isso, uma resposta consensual. Mesmo teorias fundadas em princípios muito semelhantes defendem posições bastante diferentes no que diz respeito à questão de haver, ou de não haver, uma episteme poética, ou

artística. Nem mesmo a diferença quanto ao modo da descrição a partir da qual se constroem as teorias, poderá servir como indicador de posicionamento neste tema. Nas teorizações mais ancestrais, tanto em Platão como em Aristóteles, apesar da enorme diferença que há entre as teorias de um e de outro acerca da poética, ambos reconheceram a existência de algum tipo de episteme no que hoje se chama arte. O primeiro, somente de maneira implícita; o segundo, com assunção clara e manifesta em diversos lugares da sua obra. Também Baumgarten, já na vigoração do modernismo iluminista, não parece ter tido dúvidas quanto a haver alguma dimensão epistémica no fenómeno artístico, pois é precisamente no enquadramento de uma "*gnoseologia inferior*"³²⁴ que ele pretende exercer o seu julgamento esteticológico. Não é claro, na maioria dos autores, se as assunções se referem à própria consumação de arte - enquanto praxis singular - ou às obras-de-arte realizadas no âmbito dessa praxis consumadora. É no século XIX, sobretudo na transição para o século XX e início deste, que a discussão se mostra mais focada e com maior destaque; o que não causará espanto se for tido em conta o ambiente de mudança de paradigma e do modo de organização da própria sociedade. Guyau, que considerou o fomento da sociabilidade como sendo a finalidade da actividade artística, pensa-a como um meio destinado a "estimular as emoções segundo as leis da indução simpática e estabelecer, assim, uma comunhão social [...] do belo"³²⁵, o que parece apelar mais à mimese do que à noese; porém, na medida em que refere que ela "faz pensar e sentir em virtude da associação de ideias"³²⁶, fica claro que não se tratará somente da mera sintonização emocional. Então, ainda que sem uma explicitação inequívoca, não deixa de ser assumida a existência de alguma episteme na actividade artística. A questão, para Guyau, tal como tinha sido antes para Platão, coloca-se sobretudo quanto ao tipo de conteúdo veiculado, pois como ele refere, "tudo dependerá [...] do tipo de sociedade com a qual o artista terá escolhido fazer-nos simpatizar"³²⁷. Bell, por seu lado, defendeu que "em nenhum momento ela [arte] é para ser pensada"³²⁸, porque o

³²⁴ Baumgarten, G., *Aesthetica*, § 1, ver também § 427.

³²⁵ Guyau, M., *L'Art au Point de Vue Sociologique*, p. 292.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Idem*, p. 380.

³²⁸ Bell, C., *Art*, p. 253.

artista faz o que tem "a fazer [...] em obediência a alguma necessidade misteriosa"³²⁹; mas, ainda assim, Bell não deixa de afirmar também que "toda a arte é moral porque [...] as obras de arte são meios imediatos para o bem"³³⁰. Ora para além do carácter epistémico da própria afirmação, um julgamento moral supõe sempre como princípio o conhecimento do que é o "bem", e mesmo a sua finalidade no âmbito do julgamento; pelo que não há como negar a presença de episteme. De resto, a situação não se apresenta de modo muito diferente na nossa contemporaneidade, em que vigora o princípio da sociabilidade geral e da colaboratividade global. A concepção relacional, de Bourriaud, no essencial, não está muito distante da promoção de sociabilidade por "indução simpática"; nem a execução de transcodificações se faz sem o necessário conhecimento, seja dos conteúdos, seja dos diferentes códigos implicados. Também, Levinson, em "Artista e Esteta: um Retrato Dual"³³¹, pensa o "esteta", ou seja, "o apreciador ideal de arte e natureza", como "um indivíduo totalmente dedicado à compreensão, fruição e apreciação de arte e beleza em todas as suas formas"³³², dedicação que, certamente, não é possível sem a convocação de uma ampla dimensão epistémica - nomeadamente acerca do sentido da palavra "beleza", que sempre acaba por emergir. Ocorrem igualmente, mesmo que esporadicamente e sem desenvolvimento consequente, alguns fragmentos de argumentação - seja como comentário a outras teorias, seja como comentário ou como réplica a outros comentários - onde se assume, ou se nega, a existência de dimensão epistémica no fenómeno artístico; a tematização faz-se, de maneira geral, como conteúdo moral, à semelhança do que foi feito por Platão, Guyau ou Tolstoy. Porém, se nesses fragmentos não há qualquer novidade de argumentação, e consequentemente de interesse, é porque, como constatou Guyau, "em todo o mundo social há duas classes de homens a considerar: os *inovadores* e os *repetidores*"³³³. Simplificando o quadro ao mínimo necessário, por despedimento das variantes incoerentes - em que simultaneamente se assume e se nega a presença de episteme -, poderá dizer-se que, no limite, são duas as posições em antagonismo. Por um lado, há

³²⁹ *Idem*, p. 261.

³³⁰ *Idem*, p. 8.

³³¹ Levinson, J., "Artist and Aesthete: a Dual Portrait", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75, 4, 2017, pp. 479-487.

³³² *Idem*, p. 480.

³³³ Guyau, M., *L'Art au Point de Vue Sociologique*, p. 43.

um conjunto de teorias que nega qualquer tipo de dimensão gnósica na consumação de arte; por outro lado, há um conjunto de teorias que lhe confere, ainda que em diferentes modos e em diferentes graus de incidência, alguma dimensão gnósica e mesmo epistémica.

Arte, como foi mostrado, refere uma certa capacidade num singular concreto. A posse de uma capacidade mostra-se na sua consumação; no caso de arte ela dá-se a ver, sobretudo, como realização de obra-de-arte. Sendo certo que a realização de obra-de-arte exige alguma episteme, também é evidente a exigência do conhecimento da posse de arte por aquele que a consoma, pois só o que conhece possuir essa capacidade poderá consumá-la. De facto, na medida em que os homens são constitutivamente seres gnósicos, não é possível a um singular fazer algo desconhecendo que está a fazê-lo; poderá até não conhecer bem a finalidade disso que faz, mas não pode ignorar os gestos que concretiza - o seu comportamento. Os singulares que não são artistas, aqueles em quem arte continua a ser só potencialidade e não uma posse, esses podem ignorar o próprio facto de poderem vir a possuir arte sem que disso resulte qualquer malefício ou benefício. Mas para o artista, para o singular que possui arte e a consoma, essa situação de ignorância simplesmente não é susceptível de acontecer; pois não é possível desconhecer que se possui o que se está a usar. Um homem que possui arte pode negar a si mesmo o uso dessa sua capacidade, mas não lhe é possível ignorá-la como propriedade sua; a própria decisão de não querer concretizá-la exigirá já o conhecimento prévio de poder fazê-lo. Então, uma vez que a posse de algo implica o conhecimento dessa posse pelo próprio que possui - a asserção é válida quer se trate do âmbito prático ou do âmbito noético -, e posto que alguma vez tenha sido consumada, já não é mais sustentável a afirmação do desconhecimento da posse de arte pelo artista, nem tampouco das técnicas por ele exercitadas na sua consumação. Então, não podem subsistir dúvidas de que o singular que possui arte tem, conseqüentemente, o conhecimento daquilo em que consiste o seu exercício - o projecto que se dá, a realização a que chega e tudo o que para isso convoca -, o modo da produção em uso, os materiais e as técnicas. Porém, se a afirmação da posse desse conhecimento é comum a todos os que consomam arte, isso não quer dizer que o que se conhece é igual em todos, que todos lhe dão igual forma e

conteúdo. Esse é, de facto, um domínio particular de cada singular e depende não só dos interesses de cada artista, mas, também, da episteme que possui do que persegue como finalidade ao consumir arte, ou seja, do enquadramento teórico a partir do qual ele progride quando aprofunda essa compreensão. Paul Klee, por exemplo, que foi um dos que rejeitou submeter-se ao "opróbrio goetheano do «cria, artista, e não fales»"³³⁴, pensa aquilo a que chamou a "modernidade" - que é o movimento ou escola, em termos de historiador, em que ele próprio se inseriu - como constituindo "um aligeiramento da individualidade"³³⁵. Em face da contradição implicada entre a crítica que faz a Goethe e essa sua caracterização da "modernidade", duas observações se colocam: a primeira, considerando o conteúdo da afirmação de Goethe, diz respeito à teimosa persistência de uma certa *tradição* que consiste em aconselhar os outros a que não façam aquilo que esse mesmo que aconselha não se cansa ele próprio de fazer. O hábito é antigo, pois, acerca desse tipo de comportamento, Plutarco, criticando Epicuro, escreveu que "nem mesmo o autor do preceito ["vive desconhecido"] desejou não ser conhecido [...] pois ele fez essa afirmação para fugir a não ser conhecido"³³⁶; a segunda observação diz respeito ao tipo de incoerência teórica em que Klee se enreda. Na afirmação da consumação de arte como diluição, ou "aligeiramento da individualidade", ele toma claramente a posição das descrições sociológicas; porém, e a par disso, Klee não hesita, ainda assim, em afirmar que "a arte releva do mundo da diferença"³³⁷, sendo exactamente a preservação da diferença o que ele nega quando afirma a consumação de arte como sendo "aligeiramento da individualidade", e o artista como "intermediário". Aligeirar a individualidade é reduzir a autonomia do pensamento e da acção do próprio; ser intermediário é não ser mais do que instrumento de outro - seja ele génio, musa, ou instituição -, o que não deixa de ser sempre alienação do próprio e a sua redução a simples veículo ou mero elo de uma corrente. No ponto de vista da organização tecnológica da sociedade labora-se sobre determinações abstractas, visando a diluição da especificidade do singular no homogéneo do colectivo. Numa descrição de

³³⁴ Klee, P., *Theorie de l'Art Moderne*, p. 15.

³³⁵ *Idem*, p. 14.

³³⁶ Plutarch, "Is «Live Unknown» A Wise Percept?", 1828 B, in, *Moralia*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1996.

³³⁷ Klee, P., *Theorie de l'Art Moderne*, p. 14.

sociologia da praxis artística, a propensão é para o agrupamento e uniformização dos conteúdos e para a consideração da posse de arte como um estatuto social. A finalidade, na descrição sociológica, é o fortalecimento do organismo colectivo, não o do singular. O impulso de uniformidade e homogeneização mostra-se na procura dos consensos; garantidos, por exemplo, pelo controle da obra-de-arte, como aconselhava já "o filósofo antigo para quem ela foi mais suspeita"³³⁸, na recomendação "[d]o que deve ser dito e como deve ser dito"³³⁹. Outra possibilidade será a dispensação pela instituição dos exemplos para mimese, que é a modalidade contemporânea de exercer esse controle - mais democrática e eufémica do que a rudeza da censura ostensiva. A compreensão do sentido da palavra "arte" como capacidade irreduzível e intransmissível de um singular, e que, mesmo se potencial em todos membros da espécie, é só possuída por alguns desses singulares, que aqui se apresenta, ao contrário da maioria das teorizações contemporâneas, situa-se inequivocamente no terreno do ponto de vista antropológico. Porém, mesmo tomando como base a descrição de ontologia e das determinações idiossincráticas do próprio singular não se ignora nela nem o condicionamento do contexto nem os constrangimentos sociais. Nas concepções em que arte é um mero estatuto social, a única diferença entre os artistas é dada pelas condições de prestígio que a instituição decide atribuir a cada um deles. Na concepção de arte como capacidade irreduzível e intransmissível do próprio que a possui, não há lugar para os decretos da instituição. As diferenças entre cada artista são várias e em diversos âmbitos, pelo que a consequência, por assim dizer, de cada consumação, dependerá do grau de intenção e do aprofundamento epistémico - densidade noética e diversidade de experiências - de cada singular. A diferença entre os vários singulares consumando arte é, pois, um resultado tão natural quanto inevitável. Se na descrição sociológica se dilui a singularidade na massa do colectivo, na descrição ontológica, como ela é aqui tomada, o próprio fundamento do que constitui o campo da descrição sociológica - que aparece diluído entre as determinações de carácter de cada singular -, estando subentendido nela, é já considerado. Então, tomar os dois modos de descrição como sendo opostos e, por conseguinte, mutuamente exclusivos - quer dizer, ou vale um ou vale o outro -, é um

³³⁸ Perse, S. - J., *Oeuvres Complètes*, p. 444.

³³⁹ Platão, *Republic*, 392 d.

engano que se multiplica em mal-entendidos e de que se discorda totalmente. Sendo certo que são contrários, isso não significa que sejam opostos. Homem singular e colectivo social são, de facto, planos interpenetrados de geometria variável. Não há colectivos que não se componham de singulares, e não há singulares humanos senão no âmbito de um qualquer colectivo - mesmo que, no limite, possa reduzir-se ao mais estrito grupo familiar. O colectivo social é o contexto de cada singular, mas é exactamente esse mesmo singular que, com seus pares, institui o colectivo e a natureza normativa do contrato social, e que o legitima com o seu comportamento. Assim, colectivo e singular são posições concomitantes, interdependentes e mutuamente condicionadas; e mesmo se a força do grupo constrange os singulares, é sempre deles a prevalência. Voltando ao exemplo de incoerência dado pelo argumento kleeano - e que está muito longe de ser um caso inédito -, a tensão que aí aparece é, justamente, uma manifestação da confusão que se abate na consideração entre a educação - que é sempre uma acção condicionante do colectivo social sobre o singular - e a tendência de cada singular para a individuação - que é sempre uma acção do próprio sobre si mesmo e que toma graus de urgência e de divergência diferenciados. A educação é essencial para a formação de colectivos e tende para a solidarização do grupo, a individuação tende para a diferenciação de cada singular no seio do próprio grupo. Não há oposição entre ambas.

Há duas situações que são omnipresentes na consumação de arte. São elas, a nível volitivo, o seu carácter arbitrário autodeterminado e, a nível gerativo, a sua acção modificadora do material sobre o qual incide. A volição é o princípio essencial de apropriação e de libertação como teleologia da acção, o seu exercício é constante e, enquanto determinação constitutiva da espécie humana, ela é inalienável. A relação entre o enquadramento normativo do organismo social - a moral - e o conjunto de disposições e de valores determinativo do carácter de cada singular - a ética -, constitui o campo de tensão constante em que decorre o exercício de arbítrio. Enquanto normatividade cívica, a moral conforma-se como cultura e modelo educativo, dando-se como contexto condicionante na consumação de arte - que sendo acção de um singular, é ética. É neste âmbito, mais do que em qualquer tematização regional, que é decisiva a opção que se faz quanto aos princípios e ao enquadramento descritivo a

partir do qual se procede à compreensão e à teorização de todo o fenómeno artístico. No que a isso concerne, pensa-se que o mais adequado será o estabelecimento de um enquadramento híbrido ou, dito de outra maneira, de um enquadramento inclusivo que considere o singular, mas que não o exile do mundo. A descrição de ontologia dará conta, então, do ser substancial e concreto, enquanto a descrição de sociologia mostrará a forma do mundo e o envolvimento condicionante. Porém, na hierarquia das finalidades, a primazia tem de ser do singular pois só assim poderá alcançar-se uma visão que englobe toda a complexidade implicada no fenómeno artístico. Só relacionando a especificidade contextual do impacto da norma social, com a idiosincrasia e acção ética do singular artista, pode dar-se conta suficiente dos diferentes graus, a que se chamará qualitativos, que se verificam entre as várias consumações de arte. É, justamente, a compreensão dessa tensão relacional que poderá permitir a construção de fundamentação teórica para a afirmação, geralmente lacónica, que fazem alguns autores, acerca da similaridade entre ética e o que chamam estética. A interpretação tradicional acerca da consumação de arte - dando-lhe como finalidade a realização de obra-de-arte, a par do desejo de elaboração de uma teoria sistemática pensada a partir de um único modo de descrição - está envolvida em várias dificuldades. No caso da descrição de ontologia, essas dificuldades vão desde a irreduzível subjectividade das sínteses experienciais, que informam a interpretação da norma moral pelo singular, até à diversidade dos valores, dos graus qualitativos, das finalidades particulares e de exclusão da condição contextual. Há, também, todo um campo de dificuldade e de indeterminação que deriva de tomar-se a obra-de-arte como sendo a finalidade da consumação de arte - engano que se funda no facto das obras-de-arte serem o vestígio ôntico mais saliente da praxis consumadora do artista. Por si só, a constatação da indomabilidade eidomórfica³⁴⁰ da obra realizada, ou seja, a unidade da forma física e noética em concomitância, é já suficiente para remover alguns dos obstáculos erigidos pelas teorias que negam a possibilidade de chegar a definir-se o sentido da palavra "arte" e poder conhecer-se o que é por ela referido. Claro que esse tipo de dificuldades não se coloca sequer no caso da descrição de

³⁴⁰ Desconhecendo-se a existência de qualquer palavra que refira essa unidade do físico e do psíquico, tomam-se do grego os termos εἶδος - *eidos*, para significar "forma mental ou conceito", e μορφή - *morfē* para significar "figura ou aspecto exterior". A própria aparente redundância no neologismo é intencional e visa justamente apontar o mesmo na concomitância dos âmbitos.

sociologia, que simplesmente as ignora; pelo que, não só a teorização será aí mais sistematizável - por generalização -, como dependerá dessa sistematicidade a sua compreensão. No âmbito do enquadramento descritivo da sociologia, a consumação de arte não diferirá de qualquer outra actividade regionalmente organizada no seio da sociedade e contribuindo para a teleologia do colectivo; aí, a palavra "arte" é, tal como a palavra "dinheiro" - para usar um exemplo caro a Searle -, um mero indicador para referir um facto institucional - uma construção social. Mesmo o uso da palavra "arte", como marcador de espécie dos vestígios ônticos originados na aplicação institucional do estatuto obra-de-arte, dependerá somente de um conjunto de modelos formais de regras de homologação, que não são necessariamente estáticos. Exemplos concretos da materialização dessas regras serão difundidos como modelos das possibilidades adequadas, mas elas só se tornarão efectivas quando obedecidas generalizadamente; só então se imporão como enquadramento legítimo desse tipo de facto institucional. Neste particular, também a dificuldade weitziana é facilmente superável, seja por transitividade interpretativa da norma e da sua aplicação - modificação evolutiva por adaptação da norma existente à alteração do contexto -, seja por caducidade e promulgação de uma norma nova. Antes de se passar à consideração relativa ao nível gerativo, ou seja, da acção modificadora da matéria sobre a qual se incide na consumação de arte - que é a segunda das duas situações ubíquas acima mencionadas -, interessará ver, primeiro, como é que a questão da dimensão epistémica na consumação de arte, é tematizada no domínio da construção teórica existente - seja afirmando-a, seja negando-a.

Jogo e desinteresse são os dois conceitos que mais se destacam e a partir dos quais a questão da episteme emerge e se tematiza nas teorizações acerca do fenómeno artístico. Na análise do que está implicado no conceito de relação desinteressada, passa-se sem detenção tanto pela sua formulação por Shaftesbury - que introduziu o conceito como argumento na defesa do puritanismo e visa acima de tudo o espectador -, mas, também, pelo seu uso como padrão de aferição no julgamento de ser, ou não ser, obra-de-arte, e cujo âmbito continua a ser o do espectador. Assim, tomar-se-á o conceito somente na significação do seu uso mais generalizado, ou seja, referindo um certo tipo de posição teleológica no acto de

realização e de recepção - dita relação desinteressada. Poder-se-á, dessa maneira, considerar o âmbito do singular que realiza obra-de-arte, o âmbito do espectador que a aprecia, o âmbito do colectivo que a preserva. A expressão, "arte pela arte", sendo já o corolário de uma elaboração teórica é, também, a ilustração do favor com que o racionalismo lógico acolhe - no enquadramento teórico da chamada experiência estética, mas não só - as argumentações circulares, suas filhas mais legítimas. Para as teorias da experiência estética, a expressão - que é aí tomada como sendo o modo da consumação de arte -, só será considerada como estética, se não tiver qualquer outro propósito que não esse que é ser a expressão do que exprime. Qualquer finalidade adicional ao mero facto de ser a expressão do que é expressado anulará a sua constituição intrínseca como experiência estética; porque, então, a expressão deixaria de bastar-se a si mesma, deixando de ser "qualquer coisa que não tem que servir um propósito para lá da mera expressão, em vista a justificar-se a si mesma"³⁴¹. Por um lado, não pode negar-se a quantidade mínima de gnose que há em qualquer acção deliberada - já que esse que exprime tem de conhecer o que exprime e que está a exprimir -, mas, também, que o próprio sentido da palavra "expressão" implica - pois a expressão "terá de ser expressão de *alguma coisa*"³⁴² que tem de conhecer-se para poder ser expressada; por outro lado, subsiste a gnose específica envolvida nas técnicas usadas para expressar, sem o que não se teria sequer notícia de coisa alguma. Quanto à solução para tais dificuldades, pretendem os adeptos dessa teoria que ela está já dada na afirmação de que essa "*alguma coisa*" que se experiencia como emoção ou sentimento, "se justifica a si mesma na expressão pelo mero facto de ser expressada"³⁴³ - circularidade auto-referencial e redundância que nem podem ser maiores nem podem esclarecer menos. Assim, para além de qualquer eventual questão argumentativa acerca de utilidade ou de julgamento, de significação ou até mesmo de finalidade, o problema extingue-se, por evaporação em absurdo, logo no simples acto da sua formulação. Aqui, erguer-se-á ainda a dificuldade adicional das interpretações ulteriores à expressão, oriundas dos diferentes espectadores, e que são sempre do foro íntimo de cada um. Além disso, e no mesmo domínio de teoria, não é

³⁴¹ Abercrombie, L., *Un Essay Towards a Theory of Art*, p. 18.

³⁴² *Idem*, p. 19.

³⁴³ *Ibidem*.

possível negar que o "despertar noutras pessoas novas percepções dos significados do mundo comum"³⁴⁴ constitui já uma outra finalidade para lá da mera expressão do que é expressado; assim, uma vez que a expressão seja publicada, a dita "experiência estética" perde o seu carácter pretensamente desinteressado. Por outro lado, se podem afirmar que uma experiência estética "diz alguma coisa aos que a apreciam"³⁴⁵, então não poderão depois negar-lhe dimensão intelectual, nem finalidade. Se ela dá origem a conhecimento, então ela perde o desinteresse e torna-se interessada - provida de finalidade; porque essa "alguma coisa" que ela diz, e que legitima a expressão enquanto expressão disso mesmo, terá sido expressada pelo autor da expressão em vista da sua comunicação aos eventuais apreciadores - isso não só faz caducar o argumento do desinteresse, como denuncia mesmo essa acção como sendo epistémica. A declaração de desinteresse em relação a acções intencionais só pode resultar de ignorância semântica ou de enorme ligeireza no uso das palavras. O desinteresse é simplesmente a negação do encetamento de qualquer tipo de relação. A indiferença é a expressão extrema do desinteresse, pelo que na indiferença não há sequer relação. Acontece, porém, que nem se age por indiferença nem se contempla - para não dizer aprecia - o que é indiferente. No limite, o desinteresse resultará da atitude de não querer conhecer, por parte do hipotético destinatário da tal expressão desinteressada que constitui a dita "experiência estética" - a qual, segundo a teoria, requer uma contemplação igualmente desinteressada. O facto é que o desinteresse não é compatível com qualquer tipo de actividade. Na melhor das hipóteses, sê-lo-ia sob a forma de desprezo, mas, assim, o que resultaria não era uma relação desinteressada; seria antes a negação intencional de qualquer relação - que é já uma relação, negativa -, e por isso mesmo interessada, com algo que, ainda assim, teve que merecer alguma atenção ou interesse num primeiro momento para suscitar depois essa decisão. Então, mesmo no exercício do desprezo há conhecimento disso que se decide desprezar; porque não pode desprezar-se aquilo que simplesmente se ignora ou desconhece. O desprezo será, pois, uma forma negativa do interesse, e nunca desinteressado, pois ele resulta sempre da opção deliberada de quem despreza. Nesse caso, o uso da palavra desinteresse não passará de um mero recurso eufemístico para

³⁴⁴ Dewey, J., *Art as Experience*, p. 82.

³⁴⁵ *Idem*, p. 83.

evitar a incivilidade rude que se atribui à palavra desprezo; amacia-se a semântica nos protocolos de comunicação, mas com isso enfraquece-se a compreensão efectiva dos conteúdos enunciados. O conceito de acção desinteressada, enquanto acção isentada de qualquer finalidade, supera mesmo a significação mais extrema da palavra alienação. O desinteresse, enquanto atitude não relacional, é um insulamento por ausência de notícia sensoperceptiva ou por inépcia intelectual.

Na primeira metade do século XX o conceito de jogo ganha uma enorme simpatia entre os teorizadores do fenómeno artístico, entre os artistas ditos vanguardistas e também entre filósofos e cientistas de diferentes especializações. Schrodinger, por exemplo, afirmou que, enquanto actividade, "arte e ciência são luxos, [tal] como desporto e jogo"³⁴⁶. No meio filosófico, a própria dimensão semântica da linguagem é pensada como jogo. "Jogo, arte e ciência", escreveu Schrodinger, "são as esferas da actividade humana em que acção e objectivo não são, como regra, impostos pelas necessidades da vida"³⁴⁷. Sem entrar na consideração sobre o que são e o que não são as "necessidades da vida", incida-se a atenção, somente, na compreensão do que está subjacente na concepção em que se caracteriza como jogo o conjunto de acções envolvidas na consumação de arte - e diz-se das acções na consumação porque, seja a capacidade de produzir poeticamente ou seja a capacidade de jogar, nenhuma capacidade é jogo, justamente porque os jogos são construções sociais, mais ou menos complexas, dos homens. Tomando como paradigma dessa concepção a afirmação de que "a imitação é uma forma de jogo, não é para tomar seriamente"³⁴⁸, e extrapolando-a universalmente, poderá compreender-se o vasto alcance da sua consequência - nomeadamente no que concerne à linguagem. Sendo que a palavra "imitação" está aplicada, na proposição, tanto à maneira como se procede na realização artística, como à própria obra-de-arte que é realizada, ela supõe, na analogia que faz entre arte e jogo, que o seu exercício é um mero ludismo e, por consequência, desligado das "necessidades da vida"; porém, também o jogo tem princípios e finalidade. Não há, na aceção do que se implica com a declaração de similaridade entre arte e jogo, uma assunção directa no que concerne à afirmação ou

³⁴⁶ Schrodinger, *Science and the Human Temperament*, George Allen & Unwin, London, 1935, pp. 23-32, p. 24.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Platão, *Republic*, 602 B.

negação de dimensão epistémica na produção poética. "No caso do artista criativo, ou do investigador cientista [...] as finalidades são escolhidas livremente pelo artista [...] e são supérfluas"³⁴⁹; não pode deixar de ser revelador que se associe o exercício de escolha livre ao supérfluo e ao excessivo. O ser supérfluo é o estar a mais, é o ser desnecessário; mas porque será desnecessário o que resulta da escolha livre... e desnecessário para quem e por decisão interessada de quem? Porém, mesmo que o jogo e a realização artística possam ser considerados desnecessários, ou considerados necessários, isso não impede que haja neles princípios ou regras, nem impede que eles impliquem uma finalidade. Então, havendo sempre um fim a alcançar e princípios de que se parte, não há como negar a dimensão epistémica no jogo - pois há nele fins a alcançar e princípios de que se parte. Platão, por exemplo, quando refere que "o tocador de flauta diz ao fazedor de flautas que flautas respondem e servem melhor ao tocar flauta e encomendará o tipo que deve ser feito, o outro obedecerá e servi-lo-á"³⁵⁰, mostra aí, desde logo, a assunção explícita da episteme do tocador de flauta - que conhece o tipo de flauta que precisa -, mas, também, mesmo que só de maneira implícita, a episteme do fazedor de flautas - que conhece como fazer a flauta requerida. Há nessa asserção de Platão, a exposição clara da separação entre a concepção - com a episteme teórica que a guia -, por um lado, e, por outro lado, a execução material de algo que foi previamente concebido; sendo Platão o filósofo que foi, não espanta que desvalorize a episteme técnica em virtude da materialidade implicada. Simplificando a formulação e usando terminologia contemporânea, é aí dito que uns possuem o conhecimento da teoria - a ideia - e que outros possuem o conhecimento da concretização material - a técnica de imitação da ideia. Assim pensada, a realização artística seria ou a própria ideia - enquanto concepção teórica original - ou a imitação material da ideia concebida - enquanto reificação como obra-de-arte da ideia ou concepção teórica original. Se o artista é meramente capaz da execução - como o fazedor de flautas -, ele não poderá nunca estabelecer por si mesmo os princípios e a finalidade do que executa; ele jogará somente o jogo dos outros, seja o das musas, seja o das instituições - já que se limita à mera execução de um projecto alheio que lhe é imposto. Mas, então, por que motivo será preciso

³⁴⁹ Schrodinger, *Science and the Human Temperament*, p. 24.

³⁵⁰ Platão, *Republic*, 601 E.

"exercer supervisão na matéria de"³⁵¹ tais produções? Elucida, Platão, que é porque "um bom pintor, exibindo a uma certa distância a sua pintura de um carpinteiro, enganará crianças e tolos e fá-los-á acreditar que é um carpinteiro verdadeiro"³⁵². Se em vez de cores e imagens, a matéria do artista for a palavra, e se forem histórias o que ele exhibe, o âmago do que está em causa na necessidade da supervisão mostra-se logo muito mais claro. Culpa-se o "bom pintor" como enganador e cala-se o facto do espectador ser reduzido a "crianças e tolos". Castiguem-se os artistas, mas nada se faça para que os espectadores deixem de ser intelectualmente indigentes. Ficou mostrado, por um lado, que as consumações de arte - seja ao nível da concepção, seja ao nível da realização física - não estão isentas de episteme, e, por outro lado, que a sedução e o conhecimento que se gera a partir dessas realizações - perigo de engano de "crianças e tolos", na opinião de Platão - é uma influência nefasta e indesejável que temem os que governam a sociedade. Acontece, até, que "quanto mais poéticas elas são, menos convenientes são para os ouvidos [e olhos] dos rapazes e homens que estão destinados a serem livres"³⁵³; pelo que parece haver alguns conhecimentos que são nocivos para a condição de um homem livre. Porém, como observou Hartman, o racionalismo "científico é válido somente como *um* ponto de vista; ele dissolve-se a si mesmo em completo absurdo quando pretende ser o *único* ponto de vista"³⁵⁴ válido. Na justificação da importância da supervisão dos conteúdos nas realizações - obras-de-arte - que resultam da consumação de arte, por aqueles que comandam o colectivo social, está já o rudimento do que preside à institucionalização do fenómeno artístico tal como ocorre na sociedade actual. Só que o exílio dos artistas, nas sociedades contemporâneas, foi trocado por subsidiação e institucionalização - na condição de manterem os ouvidos atentos à fala do seu dono e o olhar focado nos gestos dos seus deuses, não ansiando mais do que ser um mero elo na corrente.

Nem desinteresse nem jogo são termos predicáveis da capacidade que é referida pela palavra "arte". O singular que possui arte está interessado em consumá-la, ou não o faria. Quanto à acção de consumação, considerando a sua finalidade, está certamente longe de ser um jogo. Por outro lado, uma capacidade desinteressada seria

³⁵¹ *Idem*, 386 B.

³⁵² *Idem*, 598 C.

³⁵³ *Idem*, 387 B.

³⁵⁴ Hartman, H. G., *Aesthetics: A critical Theory of Art*, pp. 23-24.

a capacidade de coisa nenhuma; e sendo que a capacidade de agir, que os homens possuem, pode ser empregada na realização de obra-de-arte ou no exercício de um jogo, não é por isso que as obras-de-arte ou os jogos são capacidades ou atributos de capacidades. O principal equívoco em que se apoia esse tipo de confusão de teoria é o já referido uso indiscriminado da palavra "arte" - que quanto menos se sabe o que quer dizer, mais prodigamente se usa, e a teimosia em entificar capacidades. Nem os actos de consumação de arte nem a obra-de-arte - que, ela sim, é uma entidade física trazida à existência no decurso dessa consumação - são jogo ou decorrem de desinteresse; a capacidade não é nem interessada nem desinteressada - poder-se-ia talvez dizê-lo do seu uso, mas já se mostrou o absurdo que isso implica -, o que de ôntico ocorre no decurso da consumação de arte e da realização de obra-de-arte não é um jogo, é um ente - material e determinado. Acontece, no entanto, que esse ente que é realizado no decurso da consumação de arte - a obra-de-arte - não é a finalidade da própria consumação mas, somente, o meio pelo qual essa finalidade vai sendo alcançada. Então, o que constitui a essência da consumação de arte não é realizar obra-de-arte, mas é, isso sim, a própria praxis de produção por técnica em modalidade integral convocada para essa realização. À integridade de acção noética e física autodeterminada que constitui o modo arquetípico de produção por técnica passar-se-á a chamar arquiteitura³⁵⁵. Sendo, então, a realização de obra-de-arte o meio da consumação e a produção em arquiteitura o modo da realização da obra-de-arte, deduz-se sem esforço que o modo de produção em arquiteitura é, de facto, o meio da consumação de arte. Dado que um certo tipo de comportamento praticado habitualmente modela o carácter do singular que o pratica, então a matéria da consumação de arte é o próprio singular que a consuma; quanto à finalidade da consumação de arte ela é, justamente, a modelação do carácter do artista. Ao consumir arte, o artista modifica-se a si mesmo, pelo que a finalidade que aí se persegue é, por assim dizer, a (re)formação do singular que a consuma. Agir segundo princípios determinados, e com a finalidade de dar a uma matéria uma forma previamente decidida, é agir epistemicamente. Na medida em que, até mesmo nos modelos da dita "arte institucional" há sempre alguma determinação de princípios, de

³⁵⁵ Ver nota 27, *infra*, p. 14.

forma e de finalidade, de matéria e de técnica - sejam esses princípios determinações da instituição social ou do próprio artista -, não pode negar-se, em qualquer caso a dimensão epistémica da consumação de arte.

Das duas situações omnipresentes na consumação de arte, antes referidas, toma-se agora para consideração a que se deixou em suspenso, a segunda; ou seja, a acção modificadora disso sobre o que incide a praxis poética ou artística. Que essa acção modificadora é epistemicamente informada ficou já mostrado e, também, o que por ela é modificado. Tendo-se referido antes que a consumação de arte se concretiza por acção em arquifeitura, importa conhecer, agora, com o detalhe suficiente, a maneira como o comportamento em arquifeitura na realização artística modifica a forma do artista. Ficou exposto, no que até agora foi dito, que a obra-de-arte não é, de facto, a finalidade da consumação de arte, e que ela não é senão o pretexto, ou campo de execução, para o modo de comportamento autárquico do singular em consumação de arte. Assim, na escultura *Êxtase de Santa Teresa*³⁵⁶, a determinação da forma - Santa Teresa, anjo e qualificação metafísica a dar à matéria da pedra mármore, mas também o modo e os meios de operar essa modificação, as técnicas e a sua realização -, foi um exercício volitivo de Bernini para consumação da sua capacidade arte. Mas a finalidade da capacidade consumada e o para quê da realização da escultura *Êxtase de Santa Teresa* é a modificação do próprio Bernini que, assim agindo, vai fazendo desse autarquismo de acção a forma habitual do seu comportamento, quer dizer, a sua ética. A modificação ética do singular que possui arte é a finalidade que se visa na consumação dessa capacidade. A obra-de-arte, então, é somente o que resulta como resíduo necessário da produção por técnica no modo de arquifeitura, por meio da qual se consoma arte. Dito de outra maneira, a obra-de-arte é a consequência actual do modo de comportamento por meio do qual a consumação de arte concretiza a sua finalidade. O princípio da consumação de arte é a acção volitiva de um singular, possuidor dessa capacidade, em aplicar-se à produção em modalidade de realização em arquifeitura, em vista do seu aprofundamento como indivíduo. É por isso que a matéria sobre a qual incide de facto a produção poética é o próprio artista. É sobre ele - enquanto homem particular conformado num estado disposicional concreto - que a

³⁵⁶ Bernini, G., *O Êxtase de Santa Teresa*, 1645-52, mármore, escala humana, Igreja de *Santa Maria della Vittoria* - Capela Cornaro, Roma.

sua consumação de arte exerce a acção modificadora. E o que se modifica com essa acção? A forma do próprio singular agente. A forma de cada homem mostra-se no seu comportamento, nos seus hábitos; pois é isso o que o artista modifica em si mesmo, a sua praxis. Se a finalidade da consumação de arte é a autoformação do carácter do singular que a consoma - do seu hábito comportamental -, então essa finalidade é de natureza ética. Assim, a episteme que se convoca na consumação de arte é a dos valores e das qualidades - do amargo ao doce, da luz às trevas, da agitação à calma -, mas sem o bem ou mal do julgamento moral. São só os valores que o próprio singular se dá como orientadores da sua acção e em restrição de validade para si mesmo, sem mais, que fazem aí a regra. Que a dimensão epistémica de arte seja ética, não significará, portanto, a aceitação de qualquer prescrição social de ascendência entre os diferentes valores e qualidades - moral -, porque isso será sempre uma eleição do próprio para si mesmo; e essa restrição de validade - para si mesmo - quer dizer que ele não supõe nessa escolha a sua imposição universal como um imperativo categórico. É por isso mesmo que ela é dita ética e não moral. Tendo sido mostrado em que consiste a familiaridade entre arte e ética, pensa-se que poderá despedir-se agora o laconismo na afirmação de que "ética e estética significam o mesmo"³⁵⁷. A consequência do que ficou dito é que as várias consumações de arte dos diferentes singulares tendem, no âmbito de uma sociedade antropológica, para o aumento de diversidade e para a humanização dos singulares; porém, se consideradas no âmbito de uma sociedade tecnológica, elas tendem - se é que ainda podem ser chamadas consumações de arte -, por obediência à regra prescrita, para a redução ao modelo único e para a indiscernibilidade dos singulares. Recapitulando; a posse de arte mostra-se na sua consumação, que tem por finalidade a modificação do próprio que, possuindo-a, a consoma. A finalidade da consumação da capacidade a que se chama arte é, portanto, a acção do próprio artista sobre si mesmo - meditando acerca dos seus valores e das suas finalidades, procurando compreender a extensão da presença do *outro* em si - para, num exercício autodeterminado de arbítrio que só pode ser epistémico, guardar partes e largar partes, de acordo com o que ele próprio determinar ser sua propriedade.

³⁵⁷ Wittgenstein, L., *Tractatus*, 6.421.

CAPÍTULO II

ARTISTA

II. 1. O artista como origem

Ao singular que possui a capacidade arte chama-se artista; é ele a origem da situação que é referida pela palavra "arte" - dessa capacidade. Por outro lado, consumir essa sua capacidade é produzir poeticamente - artisticamente -, pelo que é ele, também, a origem da obra-de-arte. Poderá dizer-se, então, que o singular que possui arte - o artista - é o alfa e o ómega da criação artística. É ele o princípio e a finalidade, tanto da capacidade arte como da obra-de-arte realizada como meio de consumação dessa capacidade. Considerados amplamente os escritos acerca do fenómeno artístico, verifica-se a existência paralela de teorias sustentadoras, tanto da afirmação positiva dessa origem como da sua negação; ainda que tanto num caso, como no outro, as assunções possam não ser totalmente explícitas. Mas, como nenhuma coisa pode ser e não ser simultaneamente, ou há alguma inconsistência de argumento na teorização, ou qualquer tipo de diferença nos princípios terá de haver entre as várias teorias. Na medida em que a interpretação das situações tanto pode ser ontológica, como pode ser sociológica - que diferindo nos seus princípios, diferirão, também, nas conclusões a que se chega -, essa será já uma razão para que as diferentes teorias possam aparecer todas como adequadas, no âmbito dos princípios respectivos e do tipo de descrição em que se fundam. Ainda que, de maneira geral, sejam as interpretações que se fundam sobre sínteses dos dois modos de descrição as que darão melhor conta do fenómeno. Isso não acontece por acaso, mas, simplesmente, como foi já dito, porque todos os homens têm sempre presentes essas duas dimensões existenciais. Por um lado, há a unicidade irreduzível de ser-se o próprio singular - de onde se extraem os princípios da análise ontológica - e, por outro lado, há a dotação inaugural das disposições e da educação do carácter, que é sempre feita na relação com o *outro* e em integração social - que é o campo onde se colhem os

princípios da análise sociológica. No capítulo anterior, sobretudo no enquadramento e considerações prévias acerca da erecção da definição do sentido da palavra "arte", essa duplicidade do lugar "de onde", interpretativo, mostrou-se importante na ultrapassagem dos fechamentos de plano mas, também, das incompletudes no estabelecimento de horizonte. Assim, e por força dessas mesmas virtudes, a hibridação do ponto de vista da análise - harmonizando a dimensão ontológica e a dimensão sociológica numa unidade organizada - será aqui retomada; mas concernindo, agora, à questão do artista como origem, tanto de arte como da obra-de-arte. Na generalidade da literatura de teorização do fenómeno artístico - de que poderão exceptuar-se algumas contribuições, entre as quais, talvez, "A origem da obra de arte", de Heidegger - as questões acerca do artista, como constituindo o *lugar* da origem disso que se diz com a palavra "arte" - que é, de facto, a capacidade de produção em arquitetura -, não são um motivo de grande consideração ou aprofundamento teórico. Uma tal desconsideração será tacitamente justificada pela evidência de que se há obras-de-arte, então haverá necessariamente alguma coisa que responde ao termo "arte" e também, seguramente, certas entidades que as realizam e que, conseqüentemente, são chamados artistas. Porém, a possibilidade de compreensão da questão da origem - o homem artista como origem da arte e da obra-de-arte -, só será alcançável se considerada no âmbito da praxis de um singular imerso em ambiente cultural. Ela terá de ser, pois, equacionada tanto no enquadramento dos princípios que determinam a constituição do que se chama *espécie* humana - a partir das determinações constitutivas inerentes a cada homem concreto -, ou seja, da descrição ontológica, mas, também, no enquadramento das determinações do contexto social e do ambiente cultural - cuja adaptabilidade de superfície encobre a perenidade da estrutura -, ou seja, da descrição sociológica. "A origem de uma coisa", escreveu Heidegger, "é a proveniência da sua natureza"³⁵⁸; afirmação que não parece ser contestável, seja qual for o princípio para a sua interpretação. Porém, a proveniência do atributo que constitui a natureza de uma coisa é essa própria coisa, pois é justamente pela sua condição ôntica - pelo seu ser o que é - que a coisa possui uma natureza, pois não há atributos no que não é; sendo ela própria, portanto, a

³⁵⁸ Heidegger, M., "The Origin of the Work of Art", p. 1.

origem ou proveniência da sua natureza, mas não da sua existência - são duas situações diferentes que não convém confundir. O que não existe não possui qualquer tipo de atributo. Assim, a origem de uma coisa não pode ser confundida com a origem da natureza ou essência dessa mesma coisa - se Camões é a origem do poema *Lusíadas*, um impressor é a origem do livro onde se lê esse poema, mas nem Camões nem esse impressor, são a natureza, ou do poema, ou do livro. É por isso que a proveniência da natureza de uma coisa não é o mesmo que a origem dessa coisa que tem uma determinada natureza. Então, a pergunta pela natureza de alguma coisa, na medida em que só pode ser feita sobre algo concreto e actual - e nunca sobre o inexistente de uma potencialidade³⁵⁹ -, labora, necessariamente, num suposto de onticidade. É por isso que a primeira questão é sempre de ontologia - não se define o que não há -, pois a predicação da natureza de uma coisa supõe, se não a evidência, pelo menos a crença da existência dessa coisa a que se atribui tal ou tal natureza. Mas, então, na pergunta pela origem ou proveniência da natureza, já não é da origem do vir ao ser que se pergunta, mas sim da origem da diferenciação entre as diversas coisas que há.

Que a palavra "arte" refere uma capacidade actual num singular, e que a natureza dessa capacidade - o que a diferencia de todas as outras capacidades - é o exercício de arquifeitura na realização por técnica, foi o que se mostrou anteriormente. Arte é, portanto, o nome de uma das várias capacidades dos singulares da espécie humana; ainda que seja somente possuída por alguns deles. Poder-se-á, desde logo, deduzir a conclusão simples da impossibilidade de haver arte se não houver um homem para possuí-la - ficando, assim, excluído da análise todo o tipo de argumentação idealista. Independentemente de haver ou de não haver homens, não há, simplesmente, uma qualquer entidade chamada "arte" separada da matéria, autónoma e persistente. Da existência de arte dá-se conta por observação, em alguns homens particulares, do exercício de certos modos de comportamento e de um certo tipo de carácter - Camões ou Leonardo, Paula Rego ou Mahler - de que resulta, depois, a realização física a que se chama obra-de-arte; por ter a sua origem num singular que possui arte. No entanto, e mesmo que só alguns homens possuam arte, em

³⁵⁹ Para aprofundar a compreensão do assunto, ver Aristóteles, *Metafísica*, todo o livro θ .

actualidade, essa capacidade tem de ser potencial em todos os singulares humanos, sem o que não teria reconhecimento nem existência social. O exercício de arquitetura, que é, por assim dizer, a natureza da capacidade arte, não é, porém, a sua origem. Esse exercício tem a sua fundação na capacidade de arbítrio que, tal como a capacidade arte, tem a sua origem no próprio singular que exerce arbítrio e que exerce arte. Ora sendo o exercício de arbítrio uma inevitabilidade em todos os homens, sê-lo-á também, por inerência, a condição de universalidade da potência da capacidade de praxis artística, pelo que, no limite, qualquer homem poderá ser artista. O desenvolvimento e o uso dessa capacidade, a sua posse efectiva - que se mostra como consumação, sobretudo, na obra-de-arte que o singular realiza -, parece, pois, estar associada e em estreita relação com os modos da disposição e o estado disposicional de cada singular.

Produzir por técnica - agir tecnicamente sobre a matéria originando a vinda ao ser de novas formas que de outro modo não existiriam - é uma capacidade que todos os homens possuem e geralmente concretizam. O modo de acção em arquitetura é uma das modalidades de realização da produção por técnica, e mesmo se a sua posse é apanágio de poucos, ela será, porventura, o modo paradigmático da própria produção por técnica. Um modo que, como foi dito antes, emerge a partir de condições constitutivas de carácter muito específicas, e que se verificam só em alguns singulares. A diversidade de temperamento, variabilidade da conformação do estado disposicional e valores que governam as decisões que cada artista se dá a si mesmo, como formadores da sua própria praxis e hábito comportamental, garantem a irreduzibilidade e a diferença no âmbito da similaridade dessa condição comum a alguns singulares, que é ser artista. Então, cada consumação de arte é sempre diferente; e não somente de artista para artista, mas também no âmbito da praxis de um mesmo artista - por transitividade do singular e por irrepetibilidade do contexto, jamais haverá repetição. Na incompreensão da natureza incircunscritível da circularidade, sempre irrepetível, da própria existência, está seguramente uma das razões, ainda que não a única, que concorre para o labirinto teórico que confunde o acesso compreensivo do que é referido pela palavra "arte". As consequências que decorrem da incircunscrição matricial dessa transitividade nunca iterável, enquanto

determinação discriminativa de cada homem particular e de cada momento concreto da sua existência - em cuja amplitude de incoincidência também ele é causa -, incidem, justamente, sobre o próprio singular modificando-o; ou no caso do artista - que age sobre essa determinação - modificando-se. O que nessa circunstância se mostra é que a finalidade da consumação de arte, em virtude da própria modalidade em que se dá, é manter activo, e mesmo aprofundar, o modo de comportamento do artista - o carácter autarca e o estado disposicional que o possibilita -, exercitando-o na realização de obra-de-arte. Porém, e ainda que a tendência seja para a conservação da posse de arte, a sua perda, num singular que a possua, não deixa, ainda assim, de ser uma possibilidade - tal como será, também, a da sua aquisição por um singular que não a possua, pois isso depende do arbítrio do próprio. O mesmo é válido quanto ao aprofundamento ou à estagnação em níveis lassos de consumação, pois não é impossível que um homem possa passar - por decisão intencional, ou como consequência inadvertida - de um estado disposicional de autodeterminação para um estado disposicional de fraqueza volitiva e de delegação da deliberação. Um outro resultado da condição de incircunscrição atrás referida, agora concretamente no que concerne ao modo da acção em arquitetura, é a irreducibilidade plástica - a resistência a fixar-se em qualquer paradigma estabelecido - e a multiplicabilidade heurística. De resto, se não fosse assim, não haveria nem autodeterminação de princípios, nem de meios, nem da finalidade. Por outro lado, a insubordinação ou rebeldia à norma moral, na consumação artística - que só se funda na variedade das experiências e no carácter do artista -, impedirá a sua instrumentalização moral no âmbito da consideração sociológica, justamente, por prevalência da ética de cada artista. A consumação de arte é ética, pelo mero facto de ser manifestação de um carácter - o do artista que a consoma - e não em virtude de uma qualquer síntese abstracta; é por isso que não há qualquer possibilidade de julgamento moral, nem da consumação de arte nem da obra-de-arte que nela se realiza - e que, no limite, seria sempre um julgamento sobre o próprio artista. Claro que nada impede um outro singular, enquanto espectador, de interpretar moralmente qualquer obra-de-arte realizada por qualquer artista - mas essa é uma outra questão que em nada concerne ao artista e que será considerada no capítulo respectivo. Não há nem boas nem más consumações de arte, a aferição segundo critérios morais não exerce aí senhorio, por isso não há consumação de arte

virtuosa ou viciosa, decadente ou progressista, porque arte, enquanto capacidade consumada, não é nem verdadeira nem falsa; simplesmente, ou um singular possui arte e a consome ou não possui e não há consumação possível. Critérios lógicos e critérios morais para aferição avaliativa, não têm jurisdição sobre a consumação de arte, nem tampouco sobre a obra-de-arte realizada, que é sempre tão verdadeira quanto o próprio artista que a originou; e ambos, artista e obra-de-arte, são tão verdadeiros como qualquer outro ser no mundo.

Entendimento diferente desse que ficou exposto é o que se veicula na maioria dos escritos de teorizadores contemporâneos, que laboram predominantemente no âmbito exclusivo dos princípios da descrição sociológica e se inscrevem no terreno dos princípios do desenho tecnológico da sociedade. De maneira geral, o que aí se considera sob o nome "arte", quando não são somente as obras-de-arte, é um conjunto de procedimentos sociais - tanto culturais como económicos - desenvolvidos a partir da existência das obras-de-arte, e dos quais, tanto elas como os artistas, são simples parte. Aparentemente, ou pelo menos de maneira explícita, não é aí negado que seja o artista a origem da obra-de-arte, até porque, de qualquer maneira, tem sempre de se lhes atribuir alguma origem. Mas, tal como em qualquer outro âmbito da actividade económica, a acção de realização da obra-de-arte é vista como sendo só um momento na cadeia complexa de relações funcionais e colaborativas que, no seu conjunto, constituem o mundo-da-arte como facto institucional na sociedade. Nesse estado de coisas, o singular chamado "artista" não consome arte, ele limita-se a ocupar uma posição e a desempenhar a função respectiva; posição e função que são necessárias como possibilitantes da totalidade do fenómeno artístico, mas que não o resumem. A classificação como obra-de-arte é a justificação para a atribuição do estatuto de artista; mas, nesse enquadramento, ser artista não é senão uma das várias possibilidades de desempenho que podem ter os singulares na reificação da instituição social que é o mundo-da-arte; aí, a rotação do mesmo singular por diferentes posições não é invulgar. Mas mesmo essa aparente aceitação do artista como origem da obra-de-arte, não é mais do que um simples resquício de tradição e mera retórica. No contexto social contemporâneo, o discurso adequado não é já o da singularidade do *eu* autoral, que logo se desdenha como sinal de egoísmo - com o significado falacioso em

que vulgarmente se toma a palavra, como se "egoísmo" tivesse o mesmo sentido de "ganância" e de "avidez" - e, mais do que isso, tomando como opostos "egoísmo" e "solidariedade", como se não fosse sempre um *eu* aquele que é solidário com um *outro*, que em todo o caso é também um *eu* para si mesmo... mas isso são os tiques da teologia e dos pretendidos humanistas. Hoje, o discurso politicamente mais adequado - quer dizer o do exercício de hipocrisia - é o da pluralidade do *nós*, do esbatimento do próprio por disseminação num todo sem distinção das partes; afirmar ou negar a coerência entre esse modo do discurso e a praxis efectiva dos que o têm, é um passo que não se dá, nem cabe aqui. Se, nos dias que correm, no decurso de um diálogo no âmbito das relações intrínsecas ao mundo-da-arte, se ouvir alguém afirmar que: "muitas das minhas exposições foram baseadas nessas ideias"³⁶⁰, não pode saber-se se ela foi proferida por um artista, por um curador, ou mesmo por alguém que acumula simultaneamente as duas posições. No mundo-da-arte, nas indústrias da cultura, como em qualquer outro ramo da economia, a competição - assumida ou disfarçada - e a regulação dos fluxos internos pela própria instituição, asseguram a eficácia do desempenho desejável. No mundo-da-arte não é par quem quer - menos ainda se se é considerado artista porque se possui a capacidade arte -, aí só se é artista por baptismo, por atribuição ou concessão da posição pela própria instituição; também aí há critérios de aceitação, mas são determinações sociais. A certo passo das conversas que teve com Pierre Cabanne, Duchamp confessa que, tendo apresentado a sua pintura *Nu descendo uma escada*, os outros pintores "decidiram que este «Nu» não estava em linha com o que já tinham previsto, [...] o cubismo não tinha ainda dois ou três anos, e eles já tinham absolutamente clara uma linha dogmática para ele, prevendo tudo o que deveria acontecer"³⁶¹. Eram ainda os alvares do aparecimento da instituição que Danto viria a nomear "mundo-da-arte", mas já o ambiente não se mostrava fácil para o artista, porque nesse enquadramento "não há nada mais difícil do que alcançar uma reputação em pintura e ser-se admitido pelo público, e quanto mais nos distinguimos dos outros mais difícil se torna"³⁶². Afinal, num colectivo de homens que se dizem livres, ser diferente pode ser um exemplo socialmente perigoso;

³⁶⁰ Obrist, H. U., *Ways of Curating*, Penguin Books, London, 2015, p. 15.

³⁶¹ Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Boston, 1987, p. 17.

³⁶² Courbet, G., *Écrits, Popos, Lettres et Témoignages*, Hermann, Paris, 2012, p. 130.

aí, o ser-se diferente só é aceitável se estiver dentro dos parâmetros da homogenia decidida num catálogo de possibilidades. Tomada a obtenção de fama como sendo a finalidade do artista no exercício de realização de obra-de-arte, e sendo a conquista desse reconhecimento exigida cada vez com maior celeridade, acaba por pensar-se que "o artista só existe se é conhecido"³⁶³, ou dito por outras palavras, não se começa a ser artista enquanto não se publicar a sua experiência e vê-la aceite pelo mundo-da-arte³⁶⁴. Mas se o artista é um e o espectador é multidão - e mesmo no quadro do contexto institucional, os do aparelho são sempre muitos e em todas as posições -, seguramente que a relação é desigual; pois "o grupo dos espectadores é muito mais forte do que o grupo dos [artistas]"³⁶⁵. O próprio grupo dos artistas é hoje uma realidade difusa, já que um certo procedimento interno de *refrescamento* posicional dilui a linha de circunscrição de cada uma das posições e instaura um tipo de mobilidade que as torna mutuamente invasivas ou evanescentes. Aceita-se que o papel do artista é apresentar novas concepções de obra-de-arte - por impossíveis que pareçam -, aceitando-se igualmente que o papel do curador é o "de tornar coisas impossíveis possíveis"³⁶⁶, ou seja, de ajudar o artista a realizar projectos e a chegar ao conhecimento do espectador, imaginando para isso não só "diferentes tipos de espaço de exibição, mas também diferentes audiências a que dirigir-se"³⁶⁷. O curador poderá ajudar a equilibrar os pratos da balança na ralação entre os dois grupos; mas, então, a nitidez de posição do artista e do curador esbate-se. É o que acontece no que se chama trabalho colaborativo. Assim, numa situação de ambiência tão difusa, pode ser-se levado a concordar com a afirmação de que, em última análise, "é o espectador que faz os museus, que estabelece os princípios do museu"³⁶⁸; o que simplesmente não convém esquecer, é que é o envolvimento cultural e a educação, justamente protagonizados pelos dirigentes do museu e instituições congêneres, que estabelecem os princípios de aferição e as modas do gosto que o espectador tem por seus. A questão é complexa e reveste-se de uma certa circularidade funcional, por assim dizer, mas se for considerada a interdependência das posições de artista e de espectador, ou

³⁶³ Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 70.

³⁶⁴ Ver, Abercrombie, L. *An Essay towards a Theory of Art*, p. 48.

³⁶⁵ Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 71.

³⁶⁶ Obrist, H. U., *Ways of Curating*, p. 10.

³⁶⁷ *Idem*, P. 12.

³⁶⁸ Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 70.

como diz Levinson, entre o artista e o esteta, parece acontecer que "os artistas terão pouca motivação criativa sem apreciadores, com os estetas como a mais importante vanguarda"³⁶⁹, quer dizer, os teorizadores e os especialistas. Assim, pode mesmo dizer-se que são os apreciadores, e sobretudo os estetas como sua elite, quem estabelece o que deverá fazer o artista se ele quiser agradar ao espectador e alcançar fama. Mas, então, será o esteta e não o artista a origem da obra-de-arte; concebem os "estetas", e ao dito artista não caberá mais do que a mera execução - são as virtudes da acção colaborativa!

Na descrição sociológica do fenómeno artístico toda a questão da origem é difusa, ela partilha-se, de facto, ainda quem em proporções diferentes, pelos vários actores. Basta que o sistema institucional de arte se construa como uma estrutura lógica de factos sociais e uma rede intrincada de relações internas - produção, inscrição, classificação, exibição e legitimação - e externas - contexto social e cultural de inserção -, para que a questão da origem tenha sido já deslocada da tradicional fixação no singular artista, própria da descrição ontológica. O lugar da origem, no âmbito da descrição sociológica, é a própria instituição, *lato sensu*, e a parte que cabe ao artista resume-se à ocupação de uma posição no interior do mundo-da-arte. Poderá pensar-se que a mudança é irrisória e sem consequência assinalável, porque sendo as instituições concretizadas por singulares humanos, no limite, continuarão a ser homens particulares a origem, quer de arte - enquanto mera construção social -, quer da obra-de-arte - enquanto simples atribuição de um estatuto institucional. Mas a mudança é abismal e a consequência é desastrosa no que concerne à diversidade dos singulares. O que aí muda, comparando com a irredutibilidade do singular que possui arte e é a origem da obra-de-arte - própria da descrição ontológica -, é que a origem não se funda agora na posse de qualquer tipo de capacidade, mas sim na mera aplicação de um conjunto de procedimentos sociais. Ora se os princípios são sociais, a finalidade em vista sê-lo-á também. A assunção da impossibilidade de circunscrição do que é obra-de-arte, por definição de espécie e em termos de algum atributo universalmente exibido, decorre da própria natureza da sua realização no modo de arquifeitura; mas não podendo admitir-se isso numa descrição de sociologia, por não

³⁶⁹ Levinson, J., "Artist and Aesthete: a Dual Portrait", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 75, nº. 4, Fall 2017, pp. 479-487, p. 479.

ter aí cabimento, também não será considerado pelos teorizadores. Actualmente, o problema parece nem sequer poder colocar-se, na medida em que a indiscernibilidade de um objecto ser ou não uma obra-de-arte anula a possibilidade de qualquer diferenciação ontológica. Ser obra-de-arte é, nos dias de hoje, somente uma questão normativa, uma atribuição de estatuto; e isso é uma competência exclusiva de certas posições no funcionamento do mundo-da-arte. É no âmbito de validade dessa compreensão do fenómeno artístico, que se inserem conceitos como o de "arte à distância"³⁷⁰, de Duchamp, ou os *happenings* e performances, do chamado movimento Fluxus, ou mesmo certos modelos de "exposição consistindo exclusivamente de descrições *do-it-yourself* e instruções de procedimento"³⁷¹ - em que são os próprios espectadores que devem executar as obras-de-arte da exposição que foram ver. De facto, a única coisa que subsiste é o hábito de atribuir a um homem, ou vários, a autoria de uma obra-de-arte; seja para não as declarar de geração espontânea, seja porque não se quer assumir que tudo se resume à decisão de funcionários. O proponente da situação ou objecto candidato à condição de obra-de-arte, no caso do que propõe ser aceite como obra-de-arte, é então agraciado com o estatuto social de artista, passando a ocupar a respectiva posição no sistema do mundo-da-arte. Numa consideração mais atenta do que se passa, percebe-se bem que a outorgação do estatuto de artista é uma competência de certas posições funcionais, cujo papel é, também, a publicação da obra-de-arte e sua interpretação - museus, galerias e fundações culturais, academia, *mass media* e imprensa especializada. De facto, a simples recusa de publicação do objecto "candidato a exibição"³⁷², privando-o da possibilidade de transfiguração em obra-de-arte, nega-lhe o acesso e a pertença ao mundo-da-arte³⁷³ - mas nega também, com isso, o estatuto de artista ao singular proponente. Na descrição sociológica, mesmo se a aparência das relações tradicionais parece preservar-se, é à instituição, e dentro dela aos singulares que nesse momento ocupam certas posições e desempenham certas funções, que caberá, de facto, o papel de origem da obra-de-arte; desde logo, na determinação dos próprios modelos de

³⁷⁰ Ver, Duchamp, M., carta de 15 de Janeiro de 1916, à sua irmã Suzanne Duchamp, in *Lettres: sur l'art et ses alentours 1916-1956*, L'Échoppe, Paris, 2006, p. 10.

³⁷¹ Obirst, H. U., *Ways of Curating*, p. 18.

³⁷² Ver, Dickie, G., "What is Art: an institutional analysis", p. 431.

³⁷³ Foi justamente essa realidade que Duchamp pretendeu pôr a claro com a charada de *Fountain/urinoir*.

objecto ou actividade elegível. O procedimento de artificação é exemplar sobre diversos aspectos, mas sublinha-se, somente, a elucidação da maneira como não importa o quê pode vir a tornar-se obra-de-arte. O exemplo paradigmático, bem anterior à nomeação do procedimento como artificação, foi a maneira como um "candidato a exibição" - um urinol baptizado *Fontaine* pelo seu proponente -, tendo-lhe sido então recusada a publicação e consequente estatuto de obra-de-arte pela instituição, veio a ser, largos anos após essa ocorrência, acolhido num museu - já não o mesmo objecto, mas um simulacro ou réplica do tal urinol; o simulacro da situação antes rejeitada é, agora, transfigurado em obra-de-arte, pelo mesmo mundo-da-arte que lhe havia negado essa condição. Isso mostra quão frágil é, de facto, a importância do papel de colector ou de fazedor do objecto "candidato à apreciação", ou, segundo o regimento, a posição de artista. Se nas concepções "tradicionais [...] apenas se prevê um único papel estabelecido, que é o papel do artista"³⁷⁴, nas concepções contemporâneas "os papéis de artista e público são o enquadramento mínimo"³⁷⁵, pois é suposto que "sempre que um artista cria arte, fá-lo para um *público*"³⁷⁶. Mas entre um artista e um público, assumindo a mediação da relação entre ambas as posições - mediação que tanto pode ser facilitadora como inibidora -, desenvolve-se uma teia cada vez mais complexa e repleta de posições e respectivos interesses. Desde o aparecimento do conceito mundo-da-arte, como englobante dos vários factos institucionais que constituem, como realidade social, o sistema complexo que é o fenómeno artístico, onde quer que "haja uma instituição dedicada à produção de arte, para além dos papéis de artista e público, haverá uma quantidade de papeis suplementares"³⁷⁷; seja de ensino, ou seja de popularização dos paradigmas, seja de realização, de exibição e publicação mediática, seja, ainda, de comercialização e de manipulação do valor económico. Em virtude dessa complexidade de relações, "ao conceito sociológico de «mundo da arte», convirá sobrepor o de «sistema»"³⁷⁸, mais adequado à organização tecnológica. O artista deixou de ser um singular que possuindo e consumando arte, origina obra-de-arte; artista é, agora, qualquer singular

³⁷⁴ Dickie, G., *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, p. 89.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Idem*, p. 90.

³⁷⁸ Ardenne, P., *Art: l'Âge Contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 1997, p. 294.

que, propondo "candidatos à apreciação", os veja aceites como obra-de-arte, pelo sistema institucional mundo-da-arte. É o acto simples de elevar-se à condição de obra-de-arte algum desses "candidatos" propostos que garante ao singular proponente o estatuto social de artista. O preenchimento do conceito arte constitui-se, então, na contingência processual de um facto social similar a qualquer outro, e a palavra "arte" é usada agora, justamente, para significar essa nova realidade. Realidade nova em que se replicam os modelos colaborativos dos outros ramos da economia, e que passa a ser "um sistema de arte cujo funcionamento deve cada vez mais ao dinheiro e aos agentes extra artísticos, cujo papel se tornou preponderante"³⁷⁹. Ramo da economia, sim, e, também, factor de condicionamento cultural - tanto noético como comportamental -, mas, igualmente - e por isso mesmo -, um instrumento de utilidade no processo de cibernética social. Da relação semântica da palavra "arte" com a capacidade de realização em arquitetura de um singular já nada resta, a não ser o nome. No interior do sistema artístico actual, as funções fragmentam-se e especializam-se cada vez mais, ainda que a prática de rotação funcional dos vários singulares - intermutabilidade posicional -, cada vez mais vulgar, propicie a diluição do próprio conceito de especialista como coisa momentânea, cedendo o lugar ao conceito de adaptabilidade. Assim, em momentos diferentes, ou mesmo sobrepostos, pode encontrar-se um mesmo singular que desempenha mais do que uma posição funcional no mundo-da-arte.

Qualquer que seja o modo da descrição que se toma para interpretar, no fenómeno artístico, a questão da origem, uma conclusão há que não se altera, e que é a afirmação de que na origem da existência de obra-de-arte está sempre, em qualquer dos casos, algum homem particular. O que diferirá é o que é dito ser a natureza ou essência da própria obra-de-arte e, consequentemente, a sua finalidade em cada uma das interpretações. Na descrição de ontologia, é a formação do próprio singular por ele mesmo, o que aí se visa, porque é essa a finalidade da acção em arquitetura com que se realiza a obra-de-arte; e mesmo se o fenómeno transborda como facto social, em virtude do uso da obra-de-arte produzida, e apesar das repercussões que o ambiente cultural e a educação moral pelo colectivo sempre têm em cada singular, tudo isso

³⁷⁹ *Ibidem*.

tende a ser, ou ignorado, ou desvalorizado. Na descrição sociológica do fenómeno artístico parece nem haver sequer finalidade, a não ser o móbil do preenchimento útil dos momentos de lazer. Útil porque é ocupação, mas também como um meio de constrangimento mental e de governação do comportamento. A finalidade poderá, então, aparecer difusa, mas não é inexistente. Acontece simplesmente que não há acções inconsequentes. A institucionalização do fenómeno artístico é, de facto, a estatização de todo o ciclo social da produção artística - dos conteúdos ensinados, às obras-de-arte patrocinadas, às produções exibidas - numa ambiência geral de aparente jogo, segundo a divisa, "o importante é a participação". Quanto à natureza do *jogo* tudo será possível, pois, como disse Duchamp, os "happenings introduziram na arte um elemento que ninguém tinha colocado: aborrecimento [...] fazer uma coisa para aborrecer as pessoas é qualquer coisa que eu nunca imaginei"³⁸⁰, mas também a agressão, "[num desses acontecimentos] havia galinhas depenadas que eram atiradas às pessoas, [...] noutra as pessoas rebojavam-se em creme, ou em lama"³⁸¹. Instigado à participação, sob pretexto de ser parte na criação da obra-de-arte, o espectador assume um papel muito mais próximo da cobaia em experimentação laboratorial de psicologia, do que como originador de uma obra-de-arte. Os comportamentos observados fornecem dados que permitem a elaboração de matrizes de resposta e a determinação estatística do perfil actual do público, a partir do qual se decidem as acções educativas necessárias para a sua aproximação ao modelo desejado; esses dados são como que um *input* de *feedback* informando o que é preciso modificar em vista da adequação da resposta comportamental do público - multidão de espectadores. Elevadas à condição de entidades criadoras, as instituições de cultura não só validam objectos e atitudes como sendo obra-de-arte, como conferem a posição de artista a certos singulares, cujos "nomes próprios [em virtude da própria génese do estatuto] não conservam senão utilidade comercial, publicitária e profissional"³⁸². A questão que deverá então colocar-se, é a de saber o que aconteceu, entretanto, à irredutibilidade do singular, ao comportamento autarca, à capacidade de

³⁸⁰ Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, p. 99.

³⁸¹ *Idem*, p. 100.

³⁸² Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, Stock, Paris, 2003, p. 24.

realização em arquitetura; cessou de haver? Ou será que se obnubila e que se constrange o seu exercício, na expectativa da sua total erradicação da sociedade?

II. 2. Da técnica

A técnica é um assunto íntimo do artista. "Irrita-me ouvir as pessoas dizerem que eu não tenho «técnica»"³⁸³, confessou Van Gogh, numa carta ao irmão; porém, como poderia ele produzir um desenho ou uma pintura sem possuir a técnica do desenho e a técnica da pintura? As obras que resultam da consumação de arte não são produções por natureza, são produções por técnica³⁸⁴, por isso, quem as realiza conhece a técnica para realizá-las. Quando, sarcasticamente, Picasso comentou que "gostaria de saber se alguém alguma vez viu uma obra de arte natural"³⁸⁵, ele apontou, justamente, a diferença essencial entre o paradigma de arquitetura, na geração por técnica, e o paradigma determinista da geração por natureza. Numa consumação de arte, para se produzir algo, tem que possuir-se sempre "uma técnica com que começar"³⁸⁶, como disse Philip Glass, "tens de ter a técnica - tens de ter um lugar a partir do qual fazes escolhas"³⁸⁷. Ora fazer escolhas é diferente de executar certas acções fixadas numa ordenação já determinada, que é o que faz uma máquina quando executa o algoritmo programado. No fazer concreto de uma realização por técnica, o seu uso tanto pode ser um exercício de arbítrio do singular que a usa como pode ser uma mera execução, em obediência estrita, das sequências de acções previamente fixadas para a obtenção de um resultado, também ele, já fixado. Fazer as suas próprias escolhas de execução, com vista à realização do que se determina fazer; é essa a essência do exercício arquitetura, enquanto modo arquetípico da produção por técnica. Então, a maneira como se usa uma técnica, enquanto comportamento do singular que a usa, dá já a ver o que se chama a *forma* do artista - o seu carácter, a sua ética. Será muito provavelmente por essa relação de proximidade que tende a

³⁸³ Van Gogh, V., *The Letters of a Post-Impressionist*, Constable and Company, London, 1912, p. 27.

³⁸⁴ Ver Aristotle, *Physics*, 192 b.

³⁸⁵ Picasso, P., "Picasso Speaks", in *The Arts*, New York, May, 1923, pp. 315-326.

³⁸⁶ Glass, P., entrevista a Ira Glass, Field Museum, Chicago, 1999, transcrição acedida em 04-9-2015, em: <http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=146092923&m=146133691>.

³⁸⁷ *Ibidem*.

confundir-se, técnica e estilo, como se fossem o mesmo, e não são - mas disso tratar-se-á mais adiante. Diz-se que é feita por técnica qualquer modificação intencional da matéria com vista à produção de algo que não existe e passa depois a existir; também neste caso, o uso da palavra como universal de espécie pode induzir na confusão de que existe uma entidade substantiva chamada técnica, mas de facto não há a técnica, mas sim variadíssimas técnicas. As técnicas são, por definição, inerentes ao resultado que por seu meio se pretende alcançar; então, cada diferença no que se quer que resulte exige uma diferença na própria técnica pela qual se realiza. Aplicar matéria colorida sobre uma superfície é a técnica da pintura; técnica que sendo a mesma para Leonardo, para Tiepolo ou para Van Gogh é diferente em cada um deles, por diferença de carácter. Quando Van Gogh diz que "atac[a] a tela em golpes irregulares que deix[a] tal qual, empastamentos, partes da tela não cobertas, por aqui e por ali pedaços deixados totalmente inacabados, retomas"³⁸⁸, é uma técnica de pintura o que ele descreve; tal como o é, também, "a técnica dita da *divisão*"³⁸⁹, vulgarmente chamada pontilhismo, e o mesmo é válido para o *sfumato*, de Leonardo, ou o *dripping*, de Pollock. Cada tipo geral de técnica - da pintura, da dança, da música, da versificação, etc., - poderá conter uma quantidade de variantes indeterminada em cada uma das suas técnicas regionalmente particulares. Porém, essa "variação não significa evolução"³⁹⁰, porque uma variante da técnica não substitui ou é universalmente mais adequada do que qualquer outra, ela simplesmente expande o leque das possibilidades. Assim, essa imensa diversidade de técnicas susceptíveis de serem usadas na realização de obra-de-arte "não implica nem evolução nem progresso, mas adaptação da ideia que se quer expressar e dos meios para expressar essa ideia"³⁹¹. Os discursos acerca das técnicas, seja de integração de mudanças nas técnicas existentes, seja das novas técnicas possibilitadas pelos novos meios mecânicos ou electrónicos, reflectem as crenças e os fins da sociedade em que são feitos. Nas sociedades contemporâneas tudo é visto como *evolução*; um bom exemplo disso mostra-se nas técnicas de fotografia e de fotometria electrónica - chamada fotografia digital e tida como uma evolução da técnica fotográfica. Em ambos os casos os aparelhos são

³⁸⁸ Bernard, E., *Lettres de Vincent Van Gogh a Emile Bernard*, Ambroise Vollard, Paris, 1911, p. 22.

³⁸⁹ Signac, P., *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, H. Floury, Paris, 1921, p.1.

³⁹⁰ Picasso, P., "Picasso Speaks".

³⁹¹ *Ibidem*.

semelhantes, conjuntos de lentes, um obturador e uma câmara escura; o resto, o processo ou técnica, é diferente - a fotografia faz-se por incidência da luz sobre uma superfície fotossensível, a fotometria faz-se por incidência da luz sobre uma superfície contendo minúsculos fotossensores. Com maior ou menor complexidade, a situação repete-se, também, em todo o domínio das imagens geradas por computador, em que se emulam condições físicas e atmosféricas, e até mesmo os próprios aparelhos de captura. No caso da chamada fotografia digital, ela é apresentada como constituindo a evolução técnica - na acepção darwiniana do termo - do que passou a chamar-se fotografia analógica. Mas a pretensão é falsa, pois trata-se, de facto, de duas técnicas diferentes de produção de imagem. Na *foto-grafia*, como o nome indica, há uma marca ou grafia feita pela própria luz sobre uma película fotossensível; para poder adequar-se o tempo de exposição da película à intensidade da luz - de maneira a aumentar a eficácia e a reduzir os custos -, o aparelho fotográfico passou a incluir um dispositivo de medição da intensidade da luz que incide na película, o fotómetro. O desenvolvimento de técnicas de fabricação microscópica e, também, de computação, bem como dos suportes de armazenamento de dados digitais, permitiu reduzir a dimensão da célula fotométrica e, simultaneamente, aumentar o número de parâmetros na leitura da luz, de tal maneira que baterias de microfotómetros, por assim dizer, tomaram o lugar ocupado pela película fotossensível, substituindo-a. Mas não se trata aí de qualquer variante da técnica fotográfica; trata-se sim do aparecimento de uma nova técnica. Sem qualquer mudança no seu aspecto exterior, o aparelho de fotografia desapareceu para dar lugar ao aparelho de fotometria, e a expressão "máquina fotográfica", certamente por comodidade de hábito, passou a ser usada para referir também esse novo aparelho. Não há nisso, como se pretende fazer crer, uma evolução da técnica fotográfica; trata-se muito simplesmente do estabelecimento de uma nova técnica, que por várias razões acaba por substituir quase totalmente outra técnica. A principal diferença entre ambas é que a fotometria não capta uma imagem, a prova disso é a variedade de imagens que podem construir-se a partir da utilização dos diferentes parâmetros de medição registados num único ficheiro de imagem - eufemismo para dados fotométricos. Na nova técnica, a possibilidade de haver imagem depende da existência de um dispositivo de tradução dos dados numéricos da fotometria em manchas de cor. Fotografia e fotometria são,

de facto, duas técnicas distintas de realização de imagens tendo cada uma as suas próprias possibilidades. Não se trata, pois, de qualquer variação ou evolução no âmbito da técnica de fotografia - isso aconteceu, por exemplo, com a introdução das emulsões de cor -, mas antes da expansão do grupo de técnicas disponíveis para a realização de imagens. Também com a palavra "técnica", à semelhança do que acontece com tantas outras palavras, pode advir alguma confusão pelo seu uso sem grande rigor de significado. Destacam-se duas ocasiões em que esse tipo de confusão se dá a ver; uma é na relação entre produção e técnica - concretamente entre produção, arquitetura e técnicas regionais -, a outra, é na diferença entre técnica e tecnologia.

Começa-se pela segunda, a ambiguidade no uso das palavras técnica e tecnologia sem distinção de significado. Dois factos são observáveis no que há: o primeiro é que as coisas se mostram sempre como forma, mesmo quando que se dizem amorfas, ou informes - que é já a atribuição de uma forma desordenada por relação aos modelos considerados ordenados -, o segundo é a permanência da possibilidade, que os materiais sempre exibem, de modificação da sua forma actual em qualquer forma de que possuam a potencialidade. Ao uso de sequências de gestos intencionalmente organizados e exercidos sobre um material com vista à modificação da sua forma actual e à obtenção de uma outra forma anteriormente decidida, dá-se o nome de acção técnica. Técnica é, portanto, o nome que se dá à acção sistematizada por meio da qual se muda uma forma actual, noutra forma previamente determinada. Uma técnica é sempre, por isso mesmo, técnica de qualquer coisa; a técnica de fundir metais, a técnica de fazer queijos, a técnica de saltar com vara, a técnica de persuadir, e por aí adiante. Cada região técnica, por assim dizer, tem geralmente diversas variantes; na técnica de fazer soar música num instrumento, um violino, por exemplo, há diferentes técnicas de segurar o arco ou de tocar as cordas, de acordo com a sonoridade que em cada caso se quer originar. Qualquer técnica pode ser julgada pela relação de adequação entre as acções que a constituem e o resultado que por elas se alcança, ou seja, pelo seu grau de eficácia na obtenção da finalidade para que foi estabelecida. Para lá da aferição da sua eficácia, nenhuma técnica é susceptível de qualquer tipo de julgamento de valor absoluto - quer dizer, sem relação com a sua

finalidade específica. Uma técnica eficaz de fabricação da bomba atômica não pode ser julgada má pelo facto de permitir alcançar com a máxima eficácia a finalidade para que foi elaborada - fabricar bombas atômicas; destruir o máximo com uma única bomba é ter um bom grau de eficácia. Uma boa técnica de incisão tanto pode ser útil ao cirurgião como ao torturador, podendo ser eficaz em ambos os casos. É só acerca do singular que usa uma técnica que pode fazer-se um julgamento moral - e, ainda assim, menos pela técnica que ele usa, do que pelo fim para o qual a usa -, pois será sempre o valor do comportamento desse homem que está em causa, e não a técnica que ele usa. Então, pode dizer-se que a essência de uma técnica - de qualquer técnica - é a eficácia, pois quanto mais eficazes forem os gestos que a constituem na obtenção do resultado que têm como fim, mais adequada, ou melhor, se diz que ela é. Uma das confusões mais difundidas quanto ao uso da palavra "técnica", e por consequência quanto à compreensão do que é referido por ela, mostra-se em afirmações como a que diz que "a fabricação e a utilização de utensílios, de instrumentos e de máquinas fazem parte do que é a técnica"³⁹². Além da intrínseca conformação com o pensamento platónico de prevalência da ideia sobre as próprias situações, verifica-se aí, também, uma inversão da relação categorial. Um pincel, por exemplo, é fabricado por homens, ou mesmo por máquinas que os homens fabricaram para fazer pincéis; em ambos os casos, ele é fabricado por recurso à técnica de fazer pincéis, mas o próprio pincel não é a técnica pela qual ele é feito - ele não "faz[...] parte do que é a técnica". Técnica é o nome que só refere um conjunto sequenciado de acções usado para fazer - no exemplo dado - pincéis. Numa técnica de pintura a tinta pode ser aplicado com pincéis e poderá haver várias técnicas utilizando um pincel - como há várias técnicas de originar som num violino utilizando um arco; um pincel é um instrumento que pode ser, ou não, usado numa técnica, mas ele não é a técnica e não pertencerá nunca à técnica pela qual é usado. Utensílios, instrumentos e máquinas são coisas que os homens produzem por técnica e são coisas que os homens usam, seja por técnica, seja por acaso ou por acidente; utensílios, instrumentos e máquinas fazem parte do mundo, de que também os homens - que são os detentores das técnicas - fazem parte. A origem desses utensílios, instrumentos e máquinas são homens agindo

³⁹² Heidegger, M., "La Question de la Technique", in *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1958, pp. 9-48, p. 10.

tecnicamente; a técnica é, digamos, o processo, a execução, e não o que resulta dessa execução. Fabricar e utilizar são acções dos homens - tal como as técnicas de fabricação e de utilização são, também, acções dos homens. A utilização de máquinas, instrumentos e utensílios, não exige, necessariamente, o conhecimento da técnica de fabricação disso que é utilizado - ou mesmo de qualquer técnica -, mas o seu uso eficaz e adequado às finalidades para que foram fabricados, esse, sim, exige o conhecimento do modo correcto do seu uso. À técnica, usando agora a palavra como universal de género, pertencem somente as diversas técnicas regionais, com todas as suas variantes como particularização do que é referido num discurso em contexto - por exemplo, dois talhantes que falam de técnica sem qualquer necessidade de especificarem que é a técnica do uso de cutelos no corte de carne. Uma técnica não é o instrumento usado, é uma maneira de usar esse instrumento. Assim, uma esferográfica é um instrumento que os homens produzem por técnica; porém, de que técnica poderá dizer-se que faz parte essa esferográfica? Da técnica da fabricação do plástico a partir de hidrocarbonetos, ou da técnica de transformação do plástico nos componentes da esferográfica? Ou será, talvez, da técnica de fabricação da tinta contida na esferográfica, que a esferográfica faz parte? Ou mesmo, na medida em que também "a utilização [...] faz parte do que é a técnica", a esferográfica faça parte da técnica da escrita, ou da técnica da anotação de cálculo matemático? Absurdo! Na medida em que os homens modificam o ambiente ou meio envolvente, dito natural, poderá dizer-se que os homens, com o seu modo de acção técnica, modificam a natureza; mas não pode dizer-se, por isso, que a natureza faz parte da técnica da sua própria modificação, caso em que já não seria uma produção por técnica mas sim uma produção por natureza. Aí, *natureza* é a matéria sobre a qual os homens agem tecnicamente; no limite - na medida em que os homens são natureza e a acção técnica uma capacidade sua -, seria mais da acção técnica que poderia dizer-se que faz parte da natureza, do que o inverso. Até aqui, mostrou-se só engano que resulta de "parece[r] que podemos *sempre* destacar o significado porque podemos transladar a expressão noutras línguas, e essa traduzibilidade parece provar que há um sentido pensável destacado"³⁹³ da própria palavra e da situação que é por ela referida; é por

³⁹³ Searle, J. R., *The Construction of Social Reality*, p. 67.

esse logro que se é induzido a "perguntar o que é «a» técnica"³⁹⁴. Clarificado o que está em causa quando se usa a palavra "técnica", pode, agora, abordar-se a confusão de fundo, a de efeitos mais nefastos, ou seja, a incompreensão da diferença entre técnica e tecnologia.

Nas sociedades ocidentais, num dado momento, os homens introduziram uma novidade na maneira da execução dos gestos técnicos, confiando uma parte da sua realização a máquinas que construíram para essa finalidade. Mas a execução mecânica dos procedimentos técnicos foi só o primeiro passo numa nova direcção. Essa mecanização da realização, sendo possibilitante do que veio a ser o actual estado de coisas, não era ainda a própria novidade. Mesmo depois de serem motorizadas, as máquinas continuavam a depender dos homens, fosse para colocá-las em movimento ou pará-las, fosse para corrigir algum desvio ou mau funcionamento, ou mesmo para alimentá-las e cuidá-las. A execução mecânica dos procedimentos técnicos tem em vista o aumento da eficácia produtiva: maior quantidade com melhor qualidade no mesmo período de tempo. Porém, ao continuar dependente de governação por um homem, é a própria plenitude de eficácia possível das máquinas que fica comprometida. Afinal, um veículo motorizado sem condutor, ou um tear mecânico sem operador, são máquinas inúteis; o operador do tear mecânico e condutor da viatura motorizada são, em cada um dos casos, uma peça constitutiva da própria máquina e indispensável para que ela desempenhe a função para que foi fabricada. Então, sempre que um homem assume os comandos de uma máquina, torna-se ele próprio, na ilusão de o não ser, só mais uma peça dessa máquina. Nessa qualidade de fazer parte da máquina, um homem só faz o que a máquina lhe permite. Na constatação deste facto, está já apontada a direcção da mudança que se seguiu e está em curso. A garantia de eficácia da máquina está na previsibilidade do seu desempenho; mas os homens, sendo inexpurgáveis das suas idiossincrasias, não só são menos previsíveis, como podem ser mesmo totalmente imprevisíveis. Então, aos comandos de uma máquina, num sistema de produção industrial, o homem é a peça mais falível e tende a tornar-se um obstáculo à maximização dos processos e das capacidades das máquinas, ou seja, ele é um entrave à eficácia da técnica. A dedução

³⁹⁴ Heidegger "La Question de la Technique", p. 19.

que se segue a isso é simples: se a máquina tiver a capacidade de governar-se a si mesma, o seu grau de rendimento e de eficácia aumentará. É então que os homens começam a automatizar as máquinas, introduzindo-lhes componentes cibernéticos, quer dizer, dotando-as de autogovernança. Assim, o anterior conceito de máquina vai dando lugar ao conceito de organismo cibernético; e essa, sim, é já parte da novidade. No momento em que os homens se assumem como impedimento da eficácia produtiva das máquinas e reorganizam, não só as relações de produção, mas também a própria estrutura da sociedade, tendo como finalidade a eficácia de processos, então está originada a novidade que acima se referiu - que é nada menos do que a alteração da finalidade do colectivo social. Agora, sim, pode falar-se em tecnologia e em sociedade tecnológica com conhecimento do que está a ser referido. A compreensão do que mudou não se encontrará questionando "a técnica moderna que é motorizada"³⁹⁵, por oposição a "técnica artesanal"³⁹⁶ - que também pode contemplar o uso de máquinas. Que as acções sejam executadas por um homem, de maneira manual ou por meio de instrumentos motorizados, não muda nada no que respeita ao que é referido pelo uso da palavra "tecnologia". É olhando para os homens, é olhando a estrutura e teleologia dos colectivos sociais em que eles se organizam, que pode alcançar-se algum esclarecimento sobre o que se subsume no significado da palavra "tecnologia" e da expressão "sociedade tecnológica". Ontologia e sociologia são modos do discurso interpretativo e dependem dos princípios e finalidade do modo de organização do colectivo. Antropologia e tecnologia são modos de organização da sociedade, tendo cada um deles os seus princípios e a sua própria finalidade; cada um determina a preocupação central em torno da qual os homens se interpretam e constroem as relações entre si, com o meio envolvente, e com o modo como o organismo social concretiza a sua finalidade. A forma das sociedades, o modo da sua organização, modifica-se por impulsão das novidades que resultam do novo princípio no uso das técnicas então disponíveis. Porém, a "técnica não cria os valores de uma sociedade (serve-os e materializa-os)"³⁹⁷; por outro lado, é "o pensamento de cada

³⁹⁵ *Ibidem.*

³⁹⁶ *Ibidem.*

³⁹⁷ Francastel, P., *Arte e Técnica*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d, p. 326.

época [que] é reflectido na sua técnica"³⁹⁸ e lhe confere valores de uso. Mas o problema, segundo Winner, está no facto de "os desenvolvimentos na esfera técnica ultrapassarem continuamente a capacidade dos indivíduos e sistemas sociais para se adaptarem"³⁹⁹. Considerar o estado de coisas como um dado necessário e inultrapassável ao qual os homens terão que adaptar-se, é esse o momento em que os homens passam a ser vistos como um impedimento à plena aplicação e desenvolvimento das técnicas. Quando Plank refere, acerca "[d]a física actual", que ela se "caracteriza pela eliminação definitiva [...] dos elementos antropomórficos"⁴⁰⁰, essa observação é já reflexo e produto do pensamento de tendência tecnológica. Se a eficácia é a característica essencial da técnica, essa será, também, a direcção da mudança na forma da organização da sociedade contemporânea - onde tudo é medido e quantificado em matrizes e tabelas estatísticas - em que a existência dos homens é cada vez mais mediada por máquinas e instrumentos autogovernados. A obtenção da máxima eficácia dos procedimentos substitui o bem-estar dos homens como finalidade social. A proliferação de máquinas e instrumentos protésicos cibernetizados impõe a conformação dos homens aos seus próprios algoritmos, determinando-lhes o contexto existencial e os parâmetros de interacção sensoperceptiva adequados - aos quais cada singular se adapta o melhor que pode para ser considerado normal. A existência de idiosincrasias, que constitui o fundamento da individuação, mas também um obstáculo à previsibilidade dos comportamentos é, segundo Skinner, o grande entrave ao desenvolvimento da sociedade tecnológica, já que a concepção de "homem autónomo serve somente para explicar as coisas que não estamos ainda aptos a explicar de outra maneira"⁴⁰¹. Assim, no âmbito desse tipo de concepção, variações comportamentais e desejo de individualidade não são senão marcas de um estado inferior da *evolução* da espécie humana. O problema, para Skinner, está em que se os singulares forem "autónomos", os seus comportamentos não terão causas totalmente exteriores, e serão por isso muito menos previsíveis. Então, diz, "precisamos de fazer vastas mudanças no comportamento humano"⁴⁰², de maneira a tornar os homens tão

³⁹⁸ Wiener, N., opus cit., p. 38.

³⁹⁹ Winner, L., *Autonomous Technology*, MIT Press, Cambridge/London, 1978, p. 3.

⁴⁰⁰ Plank, M., *Eight Lectures on Theoretical Physics*, Columbia University Press, New York, 1915, p. 6.

⁴⁰¹ Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, p. 20.

⁴⁰² *Idem*, p. 10.

previsíveis como as máquinas. Porém, para que isso possa ser concretizado, "falta uma tecnologia comportamental comparável em poder e precisão à tecnologia física e biológica"⁴⁰³; só então - na posse dessa técnica - os comportamentos poderão ser eficazmente ajustados ao padrão que for estabelecido, é esse o programa da *swarm cybernetics*. No actual estado de coisas, pode bem dizer-se que "tecnologia é uma palavra cujo tempo chegou"⁴⁰⁴. Se quando, em 1777, Beckmann usou a palavra tecnologia como significando o discurso acerca da técnica, "já tínhamos feito observações plenas de sentido sobre as ferramentas e as máquinas"⁴⁰⁵; hoje, esse âmbito abrange a totalidade do mundo e o termo aplica-se também à própria organização social. Sendo a tecnologia a ciência da técnica, uma sociedade que se organiza segundo a ciência da técnica, nos seus princípios e na sua finalidade, só pode ser uma sociedade tecnológica. Mas ela não é dita tecnológica pela quantidade de inclusão de instrumentos e de máquinas automatizadas - produzidos por técnica, naturalmente. Ela diz-se tecnológica porque é determinada e tem como finalidade o princípio essencial da técnica - a eficácia. As sociedades são chamadas tecnológicas quando passam a ser pensadas e organizadas à imagem das máquinas, a tê-las como paradigma. Quando, num colectivo social, os singulares humanos não têm mais do que o estatuto de mero componente de um sistema cibernético complexo; quando um colectivo social elege a máquina como o modelo para o desempenho dos homens que o constituem; quando replica o objectivo de perfeição e de eficácia operativa - que é a essência do pensamento técnico - como teleologia para o próprio colectivo social; então, essa sociedade não é antropológica, mas sim tecnológica. Está mostrada a diferença de significado que há entre o uso da palavra "técnica" e o uso da palavra "tecnologia", que, embora pertencendo ambas ao mesmo âmbito de sentido - à mesma família -, dizem, ainda assim, situações diferentes.

Certamente que essa novidade na forma da organização social terá causado alguma mudança quanto à interpretação do fenómeno artístico e à realização da obra-de-arte. No que concerne à realização artística, tematizado o discurso no conceito de técnica, a oposição que costuma fazer-se é entre artista e artesão - mesmo se o oposto

⁴⁰³ *Idem*, p. 11.

⁴⁰⁴ Winner, L., *Autonomous Technology*, p. 4.

⁴⁰⁵ Debray, R., *Cours de Médiologie Générale*, Gallimard, Paris, 1991, p. 13.

de "artesanal" é "industrial" e não "artístico". A distinção que se faz entre esses dois tipos de realização nada tem a ver com o facto de ela ser ou de não ser por técnica, nem, tampouco, por ser de execução manual ou de execução mecânica. A diferença está, de facto, nos princípios que determinam o uso das técnicas e diz respeito ao modo da relação de uns e de outros - artistas e não artistas, ou artesãos - com as técnicas que usam. Difere o artesão do artista na sua subjugação ao preceito técnico estabelecido como sendo a maneira correcta, ou mais eficaz, para realizar uma forma determinada. O artesão limitar-se-á ao respeito das regras estabelecidas como correctas, seja quanto ao modo, seja quanto à ordem sequencial de execução das acções que constituem as técnicas que usa. Receituário cuja eficácia na obtenção do fim para que serve - conformação de um certo material a uma certa forma - está comprovada por uso reiterado. Do tipo de relação que tem o artista com qualquer técnica, seja ela teórica ou prática, Wiener dá um bom exemplo quando refere "a descoberta da perspectiva geométrica pelos artistas"⁴⁰⁶ do Renascimento e sublinha o modo como "Durer, Da Vinci e os seus contemporâneos exemplificaram o interesse que as mentes dos principais artistas da época encontraram neste novo dispositivo"⁴⁰⁷, e como "uma vez dominada ela perde o seu interesse"⁴⁰⁸; sendo reduzida, então, a meras fórmulas repetitivas, "está agora à disposição de todo o artista comercial sentimental que desenha calendários"⁴⁰⁹. O percurso não poderia ser melhor sumariado: da exploração das potencialidades, ao uso respeitoso das fórmulas fixadas. O artista, ao consumir arte, exerce-se em completa autodeterminação de princípios, na sua acção técnica de realização da forma que ele mesmo projecta. É claro que o artista começa sempre com o que está disponível, com o que aprendeu dos outros, com o que o colectivo lhe faculta; simplesmente, ao contrário do não artista, ele não se lhe restringe. Na sua realização de obra-de-arte, o primeiro gesto do artista é a origem dos que se lhe seguem, mas é o próprio artista que estabelece, para si mesmo, esse primeiro gesto⁴¹⁰, e depois, *au fur et à mesure* do caminho que ele faz, os demais que se seguirão. Em vez da imitação de uma forma estabelecida, o artista inventa a

⁴⁰⁶ Wiener, N., *Human Use of Human Beings*, Free Association Books, London, 1989, p. 118.

⁴⁰⁷ *Idem*, pp. 118-119.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 119.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Ver, Shitao, *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille- Amère*, Ryckmans, P., (trad.), Plon, Paris, 2007, p. 17-18.

própria forma que realiza e, por assim dizer, inventará também a maneira de produzi-la. Nesse fazer, nem há um projecto inicial imutavelmente determinado nem estão definidos antecipadamente todos os gestos técnicos e as sequências da sua execução; e é talvez essa relação de íntima concomitância mutuamente determinante, que Nietzsche conceptualizou como "dualidade do dionisíaco e do apolíneo"⁴¹¹, o que mais diferencia o artista do não artista, ou artesão. A praxis do artista é bem a assunção da essência da existência humana, pois, também aí "no hay camino / se hace camino al andar"⁴¹². Feita esta contextualização sumária do território da análise - a relação entre a modalidade de realização em arquitetura e as técnicas regionais -, considerar-se-á a seguir a questão do que está sendo referido pela palavra "produção" e, também, o que está em causa no uso particularizado da palavra "técnica".

Artesanal diz-se, apreciativamente, por contraste com industrial, e diz-se, depreciativamente, por contraste com artístico. Vulgarmente liga-se essa atribuição de valor a especificidades de técnica, mas não é assim; ela deve-se, sobretudo, às características da realização. A diferença está, de facto, na maneira como, em cada caso, a obra é realizada. A maneira industrial é estritamente mecanizada e tendencialmente automatizada, é intensiva, repetitiva e sem distinção relevante entre os exemplares produzidos. Na maneira artesanal, não só a quantidade de exemplares realizados é menor, como os exemplares produzidos, mantendo sempre a similaridade formal podem, ainda assim, exibir pequenas diferenças de um para outro - o que não é visto como defeito, ao contrário do caso anterior. Na maneira artística o exemplar é único; questões de similaridade não se colocam, porque, simplesmente, aí não há sequer repetição. Entre essas três maneiras de realização, nem o tipo de técnica nem a utilização ou não utilização de máquinas faz qualquer diferença, pois tanto o artesão como o artista poderão usar máquinas, como usam qualquer outra ferramenta. A compreensão do que faz a diferença entre artista e artesão, entre a obra-de-arte e a obra de artesanato, alcançar-se-á pelo esclarecimento do carácter autarca do artista e pela modalidade de realização, em arquitetura, da obra-de-arte. Autarquia de carácter e realização em arquitetura que se mostram, desde logo, na relação que o artista tem

⁴¹¹ Ver, Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1999.

⁴¹² Machado, A., "Proverbios y Cantares, XXVIII", in *Poesías Completas de Antonio Machado*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917.

com as várias técnicas regionais e suas inumeráveis variantes. Neste enquadramento, produção e execução técnica são indiscerníveis, pois toda a técnica visa a produção. Assumindo que as técnicas são o processo operativo, será na relação que cada singular tem com as técnicas que usa, que se encontrará o motivo da diferença entre a obra-de-arte e a obra de artesanato. Na indústria e no artesanato as técnicas são tomadas sem questionamento. Um artesão executa uma sequência de gestos estabelecida, tão fielmente quanto lhe é possível, conhecendo já a forma que resultará; também a máquina automatizada executará fielmente os algoritmos da sua programação. Com um artista é diferente; ele toma as técnicas estabelecidas, mas somente como o lugar a partir do qual constrói a sua própria sequência de acções - a sua técnica. Em cada consumação de arte ele determina, segundo os seus próprios princípios, a sequência de acções que lhe convém para a realização do projecto que se propõe; é isso o que está implícito em "arquifeitura" - aí, a técnica condiciona a forma que se realiza, tal como a forma ao ser realizada condiciona a técnica que se usa, e esse mútuo constrangimento tanto diz respeito ao domínio da acção física como ao domínio da acção psíquica. Se uma técnica é a sequência fixada de gestos necessários para produzir um certo resultado, então poder-se-á perguntar como pode haver uma execução que seja ao mesmo tempo "de técnica" e em que os gestos executados são determinados *ad hoc*, pelo executante, em cada realização? A dúvida resulta da concepção de cada técnica regional como sendo um domínio fixado e inalterável - é nisso que se funda o conceito de perfeição técnica. Porém, é a qualquer sequência de gestos intencionalmente determinada para realização de uma dada forma que se chama técnica, já que a fixação dessas sequências de gestos é sempre ulterior à sua execução inaugural e se deve ao facto de se querer realizar vários exemplares dessa mesma forma. Então, a dedução da necessidade de fixação é falaciosa; ela funda-se na separação tradicional entre o acto de concepção da forma que se visa e o acto prático da sua realização; mas, para o artista, concepção da forma, constituição da técnica, realização da forma, vão *pari passu*. De facto, é essa separação entre a concepção teórica e a execução prática que cinde a integridade paradigmática contida no sentido original da palavra "produção" - que dá origem às várias modalidades de realização por técnica - e que impele à fixação das sequências dos gestos técnicos - que se chamam assim, já foi dito, por terem uma relação intencional com o resultado que

por meio deles se obtém e não pelo mero facto de serem uma sequência fixada. Mas na realização artística essa unidade primordial e paradigmática subsiste porque o acto de produção é aí indiviso, e, por isso, "o fundamento da [...] [arquifeitura] reside na ausência de regras que engendra a regra; e a regra assim obtida contém a multiplicidade das regras"⁴¹³, ou técnicas. A essência do carácter autarca do artista é, justamente, a não determinação prévia da acção seguinte antes de conhecer o resultado da acção anterior; é isso que o torna condição possibilitante da realização em arquifeitura. A cisão entre o físico e o psíquico, sobre a qual se construiu, e se aprofunda, a cultura ocidental, tem como consequência, na produção por técnica, a separação entre a determinação dos princípios, a concepção da forma, a realização técnica. É por isso que a generalidade das produções dos singulares não supõe uma praxis em arquifeitura, mas antes uma dependência colaborativa. Para ilustrar a diferença, toma-se como exemplo a técnica da pintura. Quando ficou construída a Gare Marítima de Alcântara, a superfície das paredes - exteriores e interiores - foi pintada, ou seja, foi-lhes aplicada, cobrindo-as, uma camada de matéria colorida. Os vários singulares anónimos que realizaram a pintura monocroma e uniforme da maior parte das paredes eram pintores, como era pintor, também, Almada Negreiros, a quem foi encomendada a pintura de algumas áreas delimitadas de algumas paredes interiores. Em nenhum dos casos - pintores anónimos ou Almada - foram os próprios pintores que fabricaram a tinta que aplicaram sobre as superfícies a pintar, como também não produziram nem os instrumentos com que aplicaram a tinta nem as superfícies sobre as quais a aplicaram. Acontecendo no âmbito de um colectivo socialmente organizado, as produções de técnica inserem-se, de maneira geral, num processo de colaboração mais ou menos hierarquizado de diferentes profissões ou especialidades técnicas, dependendo umas das outras. Essa intricação operativa, que resulta da fragmentação do próprio fragmento e da consequente multiplicação das especializações, acaba por ser mais um elemento a contribuir para o obscurecimento da análise. O que importa é que a fabricação das tintas é uma realização de técnica, a fabricação dos pincéis é outra realização de técnica, a fabricação das superfícies é igualmente uma realização de técnica, e é-o, também, a aplicação da tinta com pincéis

⁴¹³ Shitao, *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille- Amère*, p. 17.

sobre a superfície das paredes. Assim, que seja o próprio que pinta a fabricar, ou não, os materiais e as ferramentas que usa na sua produção, isso não tem qualquer implicação condicionante no modo em arquitetura da realização. Volta-se aos pintores da Gare Marítima de Alcântara e, agora, à maneira como em cada caso se relacionam com as técnicas de pintura. Os singulares anónimos, vulgarmente chamados pintores de construção civil, têm o objectivo bem determinado - aplicar uma camada regular de tinta, sem escorridos nem grande variação de espessura - para obtenção do qual estão já fixados os tipos de gesto e suas sequências, constituindo uma técnica de eficácia comprovada; foi essa técnica que lhes ensinaram e não há qualquer margem de escolha para o que a executa, se ele quer realizar uma pintura de qualidade. Almada é um artista que pinta, não lhe foi imposta qualquer finalidade, a não ser que as áreas de parede que lhe foram atribuídas devem ficar pintadas; com que cores, com que formas, com que texturas, decidiu ele, da mesma maneira que foi decidindo os gestos da técnica mais adequados em cada momento da realização. É justamente essa não determinação *a priori*, a par da posse de um carácter autarca, que abre a possibilidade ao exercício de arquitetura; porém, por si só, nem a não determinação antecipada dos gestos técnicos nem a posse de um carácter de índole autarca garantem uma praxis em arquitetura - porque permitir que possa ser não é o mesmo que garantir que o será. Haver ou não haver uma realização por técnica em arquitetura depende somente da decisão do próprio singular que produz. Almada, decidiu o que pintou e decidiu como o pintou - com que meios, com que técnicas e com que truques; o porquê e o para quê de cada acto foram domínio exclusivo de Almada Negreiros quando produziu as pinturas murais da Gare Marítima de Alcântara. Mas para um artista, depois de realizada, a obra será secundária, porque foi o próprio fazê-la que constituiu a consumação de arte; e é isso o que, de facto, lhe interessa. Em cada consumação de arte, o artista colocar-se-á um problema cuja solução será a obra-de-arte realizada; por isso não há repetições, ele fará outras obras diferentes, em que resolverá os diferentes problemas que decidir colocar-se. Para um pintor sem carácter autarca, mas habilidoso, e com bom conhecimento e domínio de execução das várias técnicas fixadas de pintura, a obra realizada é tudo. Ele poderá realizar pinturas a que se chamará, também, obra-de-arte, tal como às de um artista; porém, o único problema com que ele se ocupará, porque é artesão, é o da boa execução das

sequências de gestos que constituem o procedimento técnico - a perfeição da execução. Ele emprega-se a fazer boas execuções de técnica - mesmo que se trate de *dripping* ou de *bad painting* -, por isso, a obra que ele produz está mais no âmbito da pintura a que Courbet, numa expressão feliz, chamou de "*enchimento utilitário*"⁴¹⁴. Pensa-se que fica assim claro que a arquifeitura é um modo de comportamento que decorre, e simultaneamente exhibe, um certo tipo de carácter; que é um modo de relação com as técnicas, e não uma técnica. O que o artista faz é consumir a sua capacidade arte em completa autodeterminação, o que inclui usar as técnicas fixadas que ele quiser, e se lhe for conveniente modificá-las ou adaptá-las à sua vontade, sem qualquer subjugação a cânones de boas práticas; é ele próprio quem estabelece, para si mesmo, os seus princípios e as suas boas práticas. Em vez da imitação de um modelo, seja qual for, o artista inventa e realiza o seu próprio modelo; usa os gestos técnicos segundo as suas conveniências e em vista do resultado que pretende alcançar. Para o artista, a boa execução técnica é aquela que lhe permite concretizar o que ele concebe; nada mais. Na consumação de arte não cabem divisões entre pensamento e acção, entre teoria e prática. O artista elabora projecto e conforma matéria, num processo dinâmico em que o conceber da forma é já pensar a maneira de executá-la, e a execução da forma é ainda pormenorização da sua concepção. De maneira geral, cada profissão possui um conjunto mais ou menos circunscrito de técnicas fixadas, o mecânico e o electricista, o programador informático e o actor, mas também o agricultor, o lógico e o matemático. No caso de um artista a situação difere; ele não tem, necessariamente, nem limitação de materiais nem limitação de técnicas, usa o que decidir usar e da maneira como decidir usar, sem o constrangimento da subserviência a qualquer normatividade técnica ou cultural. Afinal, como escreveu Shitao, "sou eu quem traça por meio do pincel e não o pincel que traça por si mesmo"⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Courbet, G., *Gustave Courbet: Écrits, Propos, Lettres et Témoignages*, p. 33.

⁴¹⁵ Shitao, *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille- Amère*, p. 69.

II. 3. Consumo de arte, realização de obra-de-arte

A humanização de cada homem é projecto em execução; um projecto cuja realização cabe ao próprio e que, por isso, se concretiza diversamente. Humanizar-se é o que o artista faz quando consome arte. "O escritor vive", diz Borges, e "a tarefa de ser poeta não se cumpre num determinado horário", porque "quem é poeta é-o sempre, e vê-se continuamente assaltado pela poesia"⁴¹⁶. O que Borges diz - e apoiado certamente na sua experiência directa - é que ser-se artista não é o desempenho de uma profissão, mas antes um modo de vida "e de vida integral"⁴¹⁷ - é a forma da existência desse singular. Como nenhuma existência cumpre horário, porque enquanto dura é sequência ininterrupta, também o ser artista, que é a forma da existência de alguns singulares, não é uma função social que se desempenha, mas, antes, o caminho particular do próprio, o seu projecto, a sua concretização. A realização de obra-de-arte - não é demais repetir -, não é a consumo de arte, é só o modo como arte se consome; mas, porque a obra-de-arte é sempre coisa nova que é posta no mundo, ela destaca-se de tal maneira que parece ser ela a própria consumo da capacidade, ou pelo menos a sua finalidade. Porém, realizar obra-de-arte é um meio, é o caminho por onde se chega à finalidade da consumo de arte. Ora essa finalidade que se concretiza realizando obra-de-arte é a autoformação do carácter, a determinação do próprio pelo próprio - informando a sua praxis -, mas como isso não se mostra ostensivamente, então, para um observador incauto, a consumo de arte resume-se à realização de obra-de-arte, porque é o que aparece destacado como novidade. A constatação da natureza ética dessa finalidade torna ainda mais problemática a coerência de dois lugares-comuns na teorização acerca do fazer artístico, que são os já conhecidos, conceito de desinteresse - em relação ao que é feito -, e o conceito de génio - em relação ao que faz. Uma acção desinteressada é uma acção que não tem finalidade, mas, como observou Abercrombie, "conceber uma actividade como sem função é ser intelectualmente incoerente"⁴¹⁸. Que a consumo de arte tem uma finalidade, e que essa finalidade não é a mera realização de obra-de-arte, já foi dito; quanto à obra-de-arte criada, se ela subsiste como coisa no mundo, é, certamente,

⁴¹⁶ Borges, J. L., *El aprendizaje del escritor*, Penguin, Barcelona, 2016, p. 77.

⁴¹⁷ Perse, S. - J., "Poésie", *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 2010, pp. 443-447, p. 444.

⁴¹⁸ Abercrombie, *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 48.

porque alguém, valorizando-a - o que significa conferir-lhe alguma finalidade -, se interessa por ela acolhendo-a e cuidando-a. Ensinando acerca do exercício da poesia, Borges, assaz estranhamente, aconselha a que, "a fim de não sermos ambiciosos", deixemos que "o Espírito Santo ou a musa ou o inconsciente - se preferem a mitologia moderna - façam o seu connosco"⁴¹⁹; e é assim que se edifica e se mantém uma cultura - o que se aprende quando criança, ensina-se quando adulto a quem é então criança. Se houve ponto de sátira na afirmação de Borges, soube-o só ele mesmo, quando o disse - e não cabe aqui decidi-lo -, mas com sátira ou sem sátira, o que aí se aconselha é simplesmente o abandono de intelecção e de vontade; o que aí se prescreve é que o poeta deve empregar-se como simples máquina para escrever os ditados de uma qualquer musa, ou do espírito santo - é uma afirmação que traz de volta o mito do génio. Comportamento bem ilustrativo desse tipo de artista, que se tem a si mesmo por utensílio de deuses e de musas, ou que é possuído pelo génio e que vê nisso um privilégio, é o do poeta que deixa que "os poemas insistam, e que há vezes em que são tão obstinados e tenazes que conseguem abrir caminho [e, então,] o melhor que po[de] fazer[-se] é escrevê-lo"⁴²⁰. Mas assim a obra-de-arte não é uma decisão do próprio que a realiza, é antes uma violência que lhe é feita e um sofrimento a que ele se entrega; só que, então, não há aí um agir em arquifeitura, mas sim uma colaboração entre quem dita e quem escreve. No entanto, a confusão que gera este tipo de incoerência mostra-se sempre, porque logo o mesmo Borges se contradiz, ao confidenciar que, na sua escrita, ele tanto usa partes de coisas que lhe acontecem, como de histórias que alguém lhe conta, ou de memórias que suscita e como, então, combina imaginação e realidade. Certamente que um artista que cresce numa civilização e vive num tempo histórico determinado, não pode ser senão contemporâneo e estar "sempre comprometido com o seu tempo"⁴²¹, mas nada o impede de meditar a educação que lhe foi dada e de re-formar-se. Nesse caso, será só o próprio singular que se mostra, um homem artista sem a sombra de qualquer "Espírito Santo". Espantosamente, ou talvez não, Blake, que é tido como um dos artistas mais místicos, assume, explicitamente, que "não há um toque nesses desenhos

⁴¹⁹ Borges, J. L., *El aprendizaje del escritor*, p. 76.

⁴²⁰ *Idem*, p. 77-78.

⁴²¹ *Idem*, p. 53.

e nessas pinturas [de Blake] que não tenha vindo da [su]a cabeça e do [s]eu coração agindo em uníssono"⁴²²; cabeça e coração, pensamento e emoção. Evidência e imaginação em concomitância, um homem incindido no seu fazer, isso é ser artista; nunca o instrumento de pretensos deuses e génios de quintal, nunca o idiota que não sabe sequer o que faz. No seu fazer obra-de-arte, o artista "é o homem que pode encontrar o simbolismo que indirectamente, mas tão exactamente como o simbolismo pode, carregará o todo intrincado de uma experiência"⁴²³ de consumação de arte. Por isso as obras-de-arte "são o que [o artista] quis que elas fossem"⁴²⁴. Originada por exercício em arquifeitura, a realização de uma obra-de-arte não pode ser feita em ignorância, esse fazer é inequivocamente epistémico; todas as capacidades do artista - físicas e noéticas - são para isso convocadas porque "nenhuma [obra-de-]arte começa a existir até que Concepção e Técnica estejam completas"⁴²⁵. A ideia da consumação de arte - e da implicada realização de obra-de-arte - como sendo uma actividade inconsciente ou desinteressada é um absurdo, mas é, sobretudo, uma afirmação de redução de humanidade nesse singular. Quando se pensa que não há diferença entre ser "criança, louco, artista", porque, como escreveu Rothko, "a aparência do seu trabalho é similar"⁴²⁶, então habita-se um labirinto. Essa mesma redução de intelecto que se prescreve - ou se atribui - ao artista, aparece igualmente tematizada, como se mostrou antes, no conceito de desinteresse, ou ausência de finalidade. O que resulta como consequência dessa aplicação é a praxis de indigência mental de um singular que se toma como sendo artista; pretensão que o seu comportamento desmente, mas que certas teorias legitimam - pois como instrumento que "pertence à Musa"⁴²⁷, nenhuma intenção ou pensamento poderá ser-lhe atribuído, porque nem sequer lhe seria permitido. Então, não é arte que esse singular possui, é somente carência de autonomia, porque, simplesmente, ele "não pode criar antes de sentir a inspiração, estar fora dele e perder o uso da razão"⁴²⁸. Quanto ao singular que possui arte, esse é um homem ancorado em contemporaneidade, ao qual, como disse Perse, "nada do

⁴²² Blake, W., *Écrits prophétiques des dernières années suivis de Lettres*, José Corti Paris, 2000, p. 147.

⁴²³ Abercrombie, *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 85.

⁴²⁴ Blake, W., *Écrits prophétiques des dernières années suivis de Lettres*, p. 147.

⁴²⁵ Abercrombie, *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 85.

⁴²⁶ Rothko, M., *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, Paris, 2007, p. 38.

⁴²⁷ Platão, *Íon*, 536 a - 536 e.

⁴²⁸ *Idem*, 533d - 534c.

drama do seu tempo lhe é estranho"⁴²⁹, porque o "seu ofício, que é o aprofundamento mesmo do mistério do homem"⁴³⁰, se executa no aprofundamento que faz de si mesmo; como poderá então atribuir-se-lhe indigência mental ou desinteresse? De facto, "acaso e insignificância não podem ter lugar em arte"⁴³¹. É certo que haverá, necessariamente, de um extremo a outro, vários níveis intermédios no caminho da autodeterminação do estado disposicional e da formação de um carácter autarca; sendo manifesto que a esses diferentes níveis, corresponderão outros graus idênticos de integridade da acção em arquifeitura e de amplitude da própria consequência - finalidade - da consumação de arte. A diferença desses níveis dá-se a ver sobretudo na realização da obra e, talvez, na obra-de-arte realizada; quanto à amplitude da consequência, ela exhibe-se no comportamento do próprio artista. O que em tudo isso parece mostrar-se com clareza suficiente é, por um lado, que não pode estabelecer-se um modelo para a concretização, um paradigma de *como* se realiza - noética e materialmente - a obra por meio da qual se consoma arte - se isso pudesse ser feito, então já não haveria arquifeitura; por outro lado, sendo certo que qualquer singular pode dizer-se artista, e não há como desmenti-lo, ele só o será, de facto, se possuir a capacidade arte - ele não poderá compreender-se intimamente como tal se não tiver a percepção mínima do que é o *fazer* obra-de-arte, ainda que pretenda ser isso o que ele faz. Para Rothko, por exemplo, era "o esforço de expressão para tornar claro o obscuro ou, metafisicamente, para tornar próximo o afastado, a fim de trazê-los à ordem da [su]a compreensão humana e íntima"⁴³². Para Borges, depois de ter dado a primeira forma ao escrito, era deixá-lo por uns dias, voltar a lê-lo depois e poli-lo, "ao fim de três ou quatro tentativas d[á-s]e conta de que não po[de] fazer melhor e que qualquer outra variação poderia arruiná-lo"⁴³³. Para Abramovic, a ideia até podia "v[ir] de uma visão que e[la] t[e]ve, numa das sessões de hipnose, de como e[la] procurava morrer"⁴³⁴.

⁴²⁹ Perse, S. - J., "Poésie", p. 446.

⁴³⁰ *Idem*, p. 445.

⁴³¹ Abercrombie, *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 104.

⁴³² Rothko, M., *Écrits sur l'art 1934-1969*, p. 178.

⁴³³ Borges, J. L., *El aprendizaje del escritor*, p. 78.

⁴³⁴ Abramovic, M., *Walk Through Walls*, Three Rivers Press, New York, 2016, p. 118.

Nem a maneira de acontecer é igual de artista para artista, como também não é igual, a cada vez que o mesmo artista consuma arte. Mesmo quando o artista fala da obra-de-arte que realizou, ou ele se restringe à mera descrição dos actos que a causaram ou estará já a interpretá-la. Porque, depois de concluída a obra-de-arte, nem mesmo o seu autor, em face dela, pode excluir-se à posição de espectador; ele não pode senão interpretá-la. Qualquer consumação da capacidade arte, com a consequente realização de obra-de-arte, começa sempre por um acto de querer - justamente a decisão de produzir uma obra-de-arte - e concretiza-se nas diversas escolhas que se lhe seguem - materiais, técnicas, elementos e referências a usar e suas relações composicionais. Isso denuncia já algum aprofundamento de concepção da realização. Mas é no decurso dinâmico da produção que o artista convoca, para si mesmo, a carga de intencionalidade simbólica dos elementos e referências exibidos como constituintes da obra-de-arte concluída. Porém, é a maneira como cada referência, cada forma, cada técnica, é decidida, na sequência e concomitância de actos físicos e noéticos que é a realização, que constitui agir em arquitetura; esse é um conhecimento exclusivo do artista e um campo interpretativo para o espectador. São actos electivos do artista em que o inesperado é possível mas não o desconhecido, como disse Picasso: "ainda que eu não copie nada, a minha ambiência encontra-se de uma maneira ou de outra nas minhas"⁴³⁵ obras. De facto, essa ocasião do inesperado a que vulgarmente se chama acaso corresponde a uma densificação ou alargamento do campo simbólico e significacional do elemento em que ocorre; como referiu Valéry na sua maneira peculiar de dizer, "a importância de uma obra para o seu autor está em razão do imprevisto que ela lhe traz, dele a ele, durante a fabricação"⁴³⁶. Para o artista reside nisso toda a importância da realização da obra-de-arte, pois, como escreveu Courbet, "uma vez feit[a]s, vão onde el[a]s podem [são entes no mundo e o artista] não [s]e inquiet[a] mais com elas"⁴³⁷.

Escrevendo acerca da realização em poesia, Abercrombie, diz que o poeta, no uso que faz das palavras, não só "está combinando em expressão simultânea todos os

⁴³⁵ Brassai, *Conversations avec Picasso*, p. 316.

⁴³⁶ Valéry, P., *Cahiers II*, p. 1005.

⁴³⁷ Courbet, G., *Écrits, Popos, Lettres et Témoignages*, p. 199.

poderes da linguagem"⁴³⁸, mas também "a ligação a todos os significados associados à sua volta, dados não meramente por metáfora e analogia, mas também por libertação determinada de sugestão verbal no significado composto das frases"⁴³⁹. Na realização da obra-de-arte, o artista procura dar-lhe espessura semântica usando todos os recursos que possui; mas estando realizada a obra-de-arte, toda a possibilidade de relação com ela será somente como espectador - relação que é sempre interpretativa e na qual o espectador é a parte activa, pelo que a interpretação da obra-de-arte é domínio exclusivo do próprio espectador que interpreta. "No acto criativo", escreveu Duchamp, "o artista vai da intenção para a realização [...] a diferença entre o inexpressado mas pretendido e o expressado não intencionalmente [...] é o «coeficiente de arte» pessoal contido na obra"⁴⁴⁰; aparentemente ele confunde aí expressão e interpretação que, de qualquer maneira, são sempre intencionais. Além disso, para que serve um "coeficiente de arte" e quem poderá, senão o artista e nos seus próprios termos, fazer essa aferição? Quando, Abramovic refere que "produzi[u] obras cujo significado inconsciente só se tornou claro para [ela] mais tarde"⁴⁴¹, trata-se do mesmo tipo de confusão entre a realização e a interpretação posterior pelo próprio que a realizou - que sendo então o mesmo singular era, ainda assim é já diferente e, de qualquer maneira, é agora somente um espectador desse vestígio que ficou. Dando-se o caso, possivelmente, de que essa diferença entre o que se realizou e o que depois se interpreta e se toma como sendo um "significado inconsciente" corresponda, justamente, à modificação sofrida pelo próprio artista nesse lapso de tempo; afinal, como Duchamp disse a Helen Freeman, "a passagem linear do tempo (1912-1952) não é uma justificação de identificação de M. D. 1912 com M. D. 1952"⁴⁴². Pensa-se que, de uma maneira geral, na consideração das suas próprias obras, os artistas tendem a laborar, sobretudo, no âmbito das teorizações que colhem dos críticos e dos filósofos, mas que raramente teorizam a partir das suas próprias experiências; e, no entanto, ninguém senão o próprio singular que realiza, pode saber como foi realizada a sua obra, e se ela é ou não é um resultado de acção em arquitetura. É por isso que

⁴³⁸ Abercrombie, *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 91.

⁴³⁹ *Idem*, p. 92.

⁴⁴⁰ Duchamp, M., "The Creative Act", in Sanouillet, M., Peterson, E., (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975. p. 138-140, p. 139.

⁴⁴¹ Abramovic, M., *Walk Through Walls*, p. 118.

⁴⁴² Duchamp, M., "Lettre à Helen Freeman", in *Lettres sur l'Art et ses alentours*, p. 31.

qualquer homem pode dizer-se artista e ninguém poderá desmenti-lo. Mas a situação nunca é fácil, porque mesmo se um artista teoriza directamente a sua própria obra, guiando-se pelos valores que tem por seus e sem a mediação explícita de teorias alienígenas, o facto é que, seja por cultura, seja por educação ou seja por ambas em conjunto, dificilmente não se partirá sempre de algum grau de domesticação, e não se acabará a pensar por referência a paradigmas recebidos. Ainda que não haja nada de extraordinário nesse facto - e por isso se assinalou antes a existência do que se chamou diferentes graus na acção em arquifeitura, e por consequência na autoformação do carácter -, porque todo o caminho de individuação do singular se inicia, justamente, a partir do conhecimento do seu estado actual de domesticação cultural, de que se pode fazer análise crítica, mas do qual, no limite, nunca se sai completamente.

A partir das últimas décadas do século XX, o conceito de prática artística colaborativa - colectivos com um número variável de singulares trabalhando num mesmo projecto -, destaca-se e vai ganhando cada vez maior importância e incentivo institucional. Talvez o florescimento do estatuto de curador, quase como um gestor de recursos, ou um maestro, não seja estranho a isso. Esse modo de execução enquadra-se no plano, mais geral, da progressiva desvalorização da integridade de autoria, e do estabelecimento de hierarquias funcionais com reforço do papel dirigente das instituições culturais, garantindo, assim, o controle na determinação e na difusão dos paradigmas do que é chamado *arte contemporânea*. A realização em arquifeitura, própria da consumação de arte, é substituída pela capacidade de negociação e de obtenção de acordos tácitos e de consensos transitivos. Na prática colaborativa o singular dilui-se e a autoria desvanece-se; a singularidade do *eu* desaparece para dar lugar à homogeneidade do *nós*. O procedimento colaborativo é celebrado como democrático, facilitador da comunidade de ideias e da homogeneidade de opinião; mas é, também, um aligeiramento da responsabilidade de cada singular pois o fracasso será sempre atribuído ao grupo. Na praxis artística a decisão é sempre do próprio, é coisa íntima, e responsabilidade exclusiva de quem a toma. A consumação de arte não é nem democrática nem comungável, embora a obra-de-arte que resulta o possa ser. Singular e colectivo são posições irreduzíveis e mutuamente exclusivas. Na descrição

sociológica confunde-se a realização de obra-de-arte e a execução interpretativa de obras-de-arte já existentes - como mediação de acesso a obras musicais, teatrais, e situações similares -, como se não houvesse diferença de um caso para o outro. São espectáculos de entretenimento, execuções geralmente a cargo de grupos de dimensão vária e, de maneira geral, subsistindo por, e para, a subvenção institucional, dando corpo a todo o tipo de projectos e de festivais; "subsidiados pelo ministério da Cultura e por outras entidades públicas [eles] são a peça mais visível de um dispositivo bem mais vasto de acção cultural"⁴⁴³. Num tal enquadramento há só funcionários - seja na posição de direcção, seja na posição de execução. Mas se o que está em causa na consumação de arte, e na consequente realização de obra-de-arte, é a prossecução da individuação do artista por autoformação do carácter, então, por ausência de discriminação de cada um dos singulares no interior de um colectivo, não haverá aí, nem a diferenciação de carácter nem a distinção de um estilo - a não ser o da própria instituição. No regime da dita colaboratividade artística não há consumação de arte - simplesmente porque o lugar da capacidade é sempre um singular e não há singulares colectivos -, aí o estilo cede o lugar à moda. Só como mera abstracção de estatística, poderá aplicar-se o conceito de estilo a um colectivo.

II. 4. Do estilo

O estilo é a coisa mais importante para um artista; ele é, de facto, a própria finalidade da consumação de arte. A primeira coisa que um artista procura é pelo seu estilo. Mas essa procura do artista, pelo estilo, não é senão a procura por si mesmo; a procura pelo conhecimento do que nele é o próprio e do que nele é o *outro*. No seu diário, Delacroix escreveu que o que faz a diferença entre as obras-de-arte não são os elementos - que são os mesmos para todas elas -, quanto à diferença "o artista faz tudo", porque é por haver diferença no carácter que há "a mudança no estilo; a maneira é tudo, o fundo é pouco em comparação"⁴⁴⁴. Porém, ter um estilo não é coisa exclusiva do artista - dos singulares possuidores de arte; o estilo é coisa de todos os homens, de cada homem particular concreto. Assim, mesmo se o estilo é dito dos

⁴⁴³ Heinrich, N., Shapiro, R., *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions EHESS, Paris, 2012, p. 17.

⁴⁴⁴ Delacroix, E., *Journal d'Eugène Delacroix 1823-1850*, Librairie Plon, Paris, 1893, p. 448.

homens, o facto é que não se trata de um atributo ou de algo que cada singular pode possuir ou não possuir; porque o que é referido pela palavra "estilo" é a determinação constitutiva que se mostra em cada homem como carácter, e não há homens sem carácter. Então, se por um lado, dizer de um homem que ele tem estilo não passa de mera redundância, por outro lado, dizer de um homem que ele não tem estilo é não compreender sequer o que é ser humano. Mas, se é certo que todos os homens têm estilo, é igualmente certo que, tal como o carácter não é parte do homem, o estilo também não é parte, porque o estilo não é do homem; "o estilo é o próprio homem"⁴⁴⁵, sem qualquer possibilidade de separação. O estilo não é dar-se ares *de*, o estilo é a forma *de* - o dar-se ares *de* é já um estilo. No uso do termo em abstracção - para referir como universal - passa-se com a palavra "estilo" o mesmo que ficou mostrado passar-se com a palavra "arte"; o que acontece é que esse modo de uso, se desacompanhado do conhecimento das categorias gramaticais, é sempre propiciador de mal-entendidos de tendência idealista. Mas o uso da palavra "estilo", como universal, não só é útil, como é indispensável, seja para a elaboração de teorias, seja para as referências genéricas. O que é preciso é estar atento ao contexto porque no âmbito particularizador do discurso quotidiano é sempre de um estilo concreto que se fala, pois é sempre este ou aquele homem particular que estará a ser visado.

No domínio da História da Arte e das disciplinas conexas, a palavra "estilo" tanto se usa como unificador da produção de cada uma das épocas particulares em que a narrativa se estrutura, como se usa para diferenciar essas várias épocas entre si. A construção desse tipo de modelo de associação pode ser útil para o arquivismo, mas é totalmente falaciosa. Sendo aplicada a épocas passadas, não parece haver grande dificuldade em diluir as diferenças e uniformizar tudo como grupo, procurando um qualquer denominador *estilístico* comum que, geralmente, se reduz à cronologia, ignorando as diferenças ou ressaltando-as como excepção - reduzindo-as a isso mesmo, uma simples anormalidade em relação ao estilo da época. Valorizar ou desvalorizar, dar a ver ou ocultar, é uma mera questão de construção da narrativa em conformidade com a conveniência dos fins em vista. A metodologia de organização é a sucessão de extensões temporais, cada uma delas caracterizada por um estilo próprio -

⁴⁴⁵ Buffon, M., *Discours sur le Style*, Librairie Jacques Lecoffre, Paris, 1872, p. 24.

românico, gótico, renascimento, barroco, etc. - e seguindo uma matriz de tipo evolucionista, progressão linear e conquistas sucessivas. Quanto mais remoto for o passado de que se trata, mais adequado parece o sistema; porém, à medida que o passado vai sendo menos distante, a extensão temporal da vigência dos estilos vai-se reduzindo, enquanto que a uniformidade dos grupos se fragmenta. É que quanto maior é a proximidade temporal e a afinidade cultural, mais a maneira do fazer particular de cada artista ganha saliência, e são, justamente, essa proximidade e saliência que tornam mais difícil de escamotear a diferença entre os vários artistas. A comprovação disso - como se tal fosse necessário - mostrou-se, sobretudo, no século passado, pois desde que se inventou a História da Arte, "a nossa era ainda não obteve um nome próprio, apesar de ser quase bicentenária"⁴⁴⁶, e diz-se simplesmente que é "contemporânea". O que acontece é que as mudanças no contexto implicam a exigência de mudanças no discurso, mas as teorias de legitimação institucional limitam-se, expectantes, a ir seguindo os acontecimentos. A construção de teorias adequadas, como posterior às ocorrências, tem sido menos ágil do que as transformações sociais. Um incómodo que só deixará de verificar-se quando as transformações sociais - e de realização de obra-de-arte - estabilizarem e passarem a fazer-se de acordo com o que prescrever a teoria - quimera que configura o paraíso do funcionário e que o nosso tempo, de certa maneira, concretiza. Havendo maior distância cronológica entre os acontecimentos e a sua teorização, a imposição tanto das teorias como dos sistemas de classificação é mais fácil - e também a sua aceitação geral. Porém, essas narrativas e estruturas organizacionais, sendo inócuas no que concerne ao que já foi, poderão ser fortemente desadequadas e condicionadoras se aplicadas à compreensão do que é a realidade actual. No contexto de disciplinas como a Crítica e a História da Arte, expressões como "estilo renascentista" ou "estilo barroco", por exemplo, são abstracções desprovidas de uma referência concreta - para além da cronologia; e o mesmo se passa no interior dessas uniformizações estilísticas. O que há de semelhante entre Van Der Weyden e Mantegna, entre Leonardo e Bosch, para que possam ser unificados num mesmo estilo? A preocupação do espírito arquivista é, pois, "a procura contínua de parentesco [e de] paternidade entre os

⁴⁴⁶ Janson, H. W., *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977, p. 555.

artistas"⁴⁴⁷. Vigora o espírito de sistematização científica e o modelo da narrativa evolucionista, sem que os funcionários que o executam compreendam que não se trata nem de genealogia nem de progresso mas só de singularidade. No entanto, esse é somente um dos vários usos dúbios da palavra "estilo" - como ferramenta de estruturação de arquivos -, e será, possivelmente, o mais bastardo, mas nem por isso o menos difundido. Um outro uso, que se funda na analogia e na tendência para tudo substantivar, é o que enfeuda o conceito de "estilo" no conceito de "técnica". Quando Valéry fala em "estilo literário" e diz "[d]o estilo que [ele] deve sair naturalmente da aplicação ao objecto"⁴⁴⁸, numa remissão significacional da palavra "estilo" para o âmbito do sentido da palavra "técnica", ele já está enredado nesse tipo de confusão. Essa maneira de uso encontra-se, também, e com grande frequência, no discurso do artista. "Em ordem a chegar a um estilo pessoal", refere Glass, "tu tens de ter uma técnica [...], estilo é um caso especial de técnica"⁴⁴⁹. Acontece, simplesmente, que "estilo" nada tem que ver com "técnica"; de facto, um estilo não é uma técnica, é o comportamento, é o carácter a mostrar-se como praxis. Se alguma ligação há entre estilo e técnica é que ele se mostra no tipo de relação que o singular tem com as técnicas. Se um estilo resultasse desta ou daquela técnica, tudo se reduziria à exploração de matrizes de possibilidade e cada singular seria uma mera ocorrência desta ou daquela posição na matriz. Desse uso e acepção da palavra "estilo" decorrerá, por exemplo, que o estilo de Van Gogh tanto poderia dizer-se que é a maneira como ele aplicava as pinceladas de tinta sobre a tela como poderia também, de acordo com as classificações e a adesão dos críticos e dos historiadores de arte, dizer-se que é o pós-impressionismo. No entanto, o estilo de Van Gogh foi o próprio Van Gogh, que "desprezo[u] profundamente os regulamentos, as instituições, etc., enfim e [que] procuro[u] outra coisa que não os dogmas que, bem longe de regularem as coisas, só causam disputas sem fim"⁴⁵⁰. O estilo de um singular é o próprio singular, não as técnicas que ele usa; então, o estilo de um artista é o seu modo de ser, o seu carácter. Tomando em conta essa tendência para indexar o estilo à técnica, poder-se-á perguntar qual era, então, o estilo de Picasso, quando no ano de 1923, realizou

⁴⁴⁷ Gauguin, P., *Racontars de Rapin*, p. 12.

⁴⁴⁸ Valéry, P., *Cahiers II*, p. 946.

⁴⁴⁹ Glass, P., entrevista a Ira Glass, Field Museum, Chicago, 1999.

⁴⁵⁰ Bernard, E., *Lettres de Vincent Van Gogh a Emile Bernard*, Ambroise Vollard, p. 125.

*Rapazes com Espelho e Flauta de Pã*⁴⁵¹, *O Pintor Salvado Vestido de Arlequim*⁴⁵² e *Natureza-Morta com Viola*⁴⁵³? O exemplo de Pessoa causará um incómodo semelhante. Mas se o estilo diz respeito ao carácter - melhor dizendo, é o carácter -, então, pode bem dizer-se que "estilo" e "ética" são palavras que dizem a mesma coisa - que apontam para a mesma situação. Os hábitos dos singulares, ou seja a sua ética, como execução do carácter, materializam-se sempre como comportamento, como modo da relação com o contexto envolvente; é por isso que não há *a* ética, ou *o* carácter, ou *o* estilo, como algo independente de um homem concreto, há somente éticas, ou caracteres, ou estilos - que sempre se destacam sobre um contexto de moral em fundo histórico, um enquadramento cultural concreto, inserido numa tradição ou civilização. Quando usadas como universais, não é excessivo dizê-lo, as palavras são meras abstracções de género, pois não há nem termos ideais nem termos absolutos a referir entidades e situações - que são sempre particulares e concretas -, ainda que isso seja de utilidade para a elaboração de teorias. Porém, que a partir desse uso possam elaborar-se teorias, não significará que elas sejam todas coerentes ou aplicáveis, pois, se é certo existirem teorizações acerca de ética, não é menos certo que uma ética não é uma teoria, como também não é uma técnica; ainda que numa praxis, que é ética, se usem técnicas e teorias. Assim, o comportamento é o exercício do hábito e do arbítrio; por isso o comportamento é pensável e é modificável, seja por disposição, seja por educação e constrangimento. Qualquer discurso sobre ética, quer dizer sobre estilo, é, de facto, mera teoria de valores, e, sendo normativa, é, por conseguinte, discurso sobre moral - porque só na moral há normatividade de valores. Por isso, é que a ética não é do âmbito social. Ao contrário do que, a dada altura, Wittgenstein escreveu, a ética não é transcendental⁴⁵⁴ - não está para além -, como também não o são os valores de interpretação das acções. Os valores, as qualidades, os hábitos, não estão para além de coisa alguma, não são transcendentais a coisa alguma, são metafísicos; são o que acompanha a intelecção dos actos, são

⁴⁵¹ Picasso, P., *Rapazes com Espelho e Flauta de Pã*, tinta da china sobre papel, 24,5 x 32 cm., 1923.

⁴⁵² Picasso, p., *O Pintor Salvado Vestido de Arlequim*, óleo sobre tela, 130 x 97 cm., 1923.

⁴⁵³ Picasso, P., *Natureza-Morta com Viola*, óleo sobre tela, 84,5 x 104 cm., 1923.

⁴⁵⁴ Ver Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 6.421. Considerando toda a obra e a forma da escrita de Wittgenstein, sobretudo os cadernos que antecedem a publicação do *Tractatus*, a observação poderá ser contestável; porém, não se tratando aqui de interpretar o comentário wittgensteiniano toma-se a proposição na sua literalidade.

interpretações noéticas concomitantes à compreensão e à decisão das próprias acções. Então, sim, agora pode ser dito que *o estilo é o próprio homem*, porque o estilo de um homem é seu modo de agir, e sendo cada homem único e irreduzível, cada homem é - e só pode ser - o seu próprio estilo. Portanto, nem o estilo é exclusivo dos artistas, nem há estilo colectivo - como não há ética colectiva. No âmbito de colectivos sociais, qualquer que seja a sua extensão, chama-se estilo à determinação que resulta da aferição estatística da execução da norma que estabelece esse colectivo. O dito hábito, ou carácter, ou estilo, de um colectivo, é uma mera construção social, legitimada por procedimento matemático e discurso sociológico; são determinações quantitativas de que não se encontrará jamais um exemplo concreto que lhe corresponda, porque médias estatísticas são abstracções, e porque haverá sempre alguma diferença de homem a homem. No entanto, isso não quer dizer que não haja, ainda assim, uma enorme similaridade de comportamento - ou de estilo - entre a grande massa de singulares obedientes à norma; até porque essa uniformidade é potenciada por educação e por mimese dos modelos normais. Então, alcançar consciência do porquê dessa similaridade é sempre o ponto de partida na apropriação de si mesmo, na construção do seu estilo. Um singular aproxima-se do que quer ser à medida que rejeita o que não quer ser. Guardar o que é o próprio e libertar-se do que é o *outro* "é trabalho puramente individual, e não haverá nunca caminho comum que conduza cada qual à sua própria personalidade"⁴⁵⁵.

Que um homem vem ao mundo inserido num colectivo social é inquestionável; que quando se dá conta da sua irreduzibilidade como único, se descobre já mais como *outro* do que como próprio, é uma evidência. Cada novo singular é educado nos valores do colectivo de que faz parte - para poder fazer parte dele -, cada novo homem é moldado em concordância com a norma social que vigora, com vista à sua utilidade para o grupo e à consecução dos fins do colectivo. A norma social, "o que é chamado uma cultura, [...] são os hábitos, os comportamentos habituais, de um povo"⁴⁵⁶. Se um homem vem a conhecer-se como indistinto do grupo - com similaridade de hábitos e sem estilo, como é vulgar dizer-se para referir essa diluição e indiscernibilidade face ao grupo -, mas quer chegar a ser ele mesmo - na harmonia dos seus hábitos com as suas

⁴⁵⁵ Negreiros, A., *Obras Completas*, p. 821.

⁴⁵⁶ Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, p. 126.

próprias idiossincrasias -, então terá necessariamente que mudar-se. Mudar-se, nesta circunstância, é libertar-se de umas coisas e apropriar-se de outras. Fazendo-o, esse singular não só se muda a si mesmo, por modificação do estilo, como pode, também, cessar de ser parte da massa social; mas não do colectivo. Com essa sua mudança, de certa maneira, é o próprio colectivo que ele muda, porque um homem "não só está exposto às contingências que constituem uma cultura, como ajuda a mantê-las"⁴⁵⁷, ou a modificá-las; por isso cada homem que se muda a si mesmo muda ao mesmo tempo uma parte do todo social. Porém, e importa sublinhá-lo, essa diferenciação e separação da massa não é nem visa, como em geral se procura fazer crer, uma rejeição da sociabilidade; ela visa somente a conquista de individualidade. Querer ser diferente, querer ser-se o próprio, não é misantropia, bem pelo contrário; ainda que essa asserção de consequência seja um mal-entendido que, intencionalmente ou não, se difunde e se cultiva. Assim, não é por assumir a sua finalidade própria que um artista se nega a ser parte num colectivo social, o que ele nega, isso sim, é a massificação, a diluição num todo homogêneo. Como singular marcado por idiossincrasia, sendo único e irredutível na sua propriedade, o artista conhece-se e assume-se como parte do colectivo, mas como parte distinta nesse organismo social. A diferença que incomoda é que ele não delega em qualquer outro a determinação do seu próprio estilo - a sua decisão e a sua acção. A indiferenciação de um singular a outro, a que se chama massificação social, é tomada no discurso e na acção, como carência de estilo, levando a que se diga de muitos homens que não têm estilo - que se atribui somente ao que é diferente, como indicador de não conformidade ao vulgar e, por isso, há o bom e o mau estilo. Mas estilo, já foi visto, todos os homens têm, porque não há homens sem carácter. A questão, portanto, não está em ter ou não ter estilo, a questão está no estilo que se tem, se o próprio ou se o adequado. A diferença de um a outro está na origem da sua determinação; e esse é o terreno em que se tematiza toda a problemática da autenticidade de ser. Pode dizer-se, então, que o estilo é no homem o que a expressão é no rosto; ora se a "expressão não é um *efeito* do rosto"⁴⁵⁸ e se,

⁴⁵⁷ *Ibidem.*

⁴⁵⁸ Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Cyril Barrett (ed.), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967, p. 30.

por outro lado, não há "a expressão sem o rosto"⁴⁵⁹, então também o estilo não é um "efeito" do homem, nem há o estilo sem o homem; porque ser homem não é um meio para produzir o estilo, como ser rosto não é um meio para produzir a expressão. Porém, sendo os singulares, e por conseguinte o estilo que cada homem é, formados culturalmente, por constrangimento físico, normativo e psíquico, o resultado é que a generalidade dos estilos - leia-se, o carácter dos homens - exhibirá sempre grande similaridade, e isso é o que garante um certo tipo de coesão do colectivo. Então, pode afirmar-se, em virtude do que ficou dito, que o emergir da diferença não faz perigar a unidade orgânica do grupo social, antes reforça a sua vitalidade, porque é na relação entre diferentes que se gera o movimento. Assim, reivindicando a autoformação do seu próprio estilo, um artista não só não nega nem se exclui à associação, como procura até fortalecê-la.

Edificar o seu próprio estilo é a condição *sine qua non* de qualquer artista, porque é essa a finalidade da sua praxis na consumação de arte. Quando Mahler escreveu que "[era], de qualquer maneira, totalmente adverso a todas as comparações"⁴⁶⁰, ele definiu a essência da singularidade. Se se recuperar, agora, a afirmação feita por Delacroix acerca da importância do estilo, ela adquirirá, então, uma limpidez de cristal pois, na diferença entre as obras-de-arte, é o único do próprio que faz tudo; e quanto à pouca importância dada ao fundo, ela decorre da relação comparativa do que é único, com a homogeneidade de onde emerge. Homogeneidade do fundo nos colectivos associados parece ter havido sempre - é o modo mais constante -, mais raro, é que a diferença do estilo de um singular numa praxis de individuação possa aí consumir-se. Os nomes dos artistas - porque é de artistas que aqui se trata - mostram caso a caso e em graus diversos de consecução lugares de individuação, exemplos de consecução de humanidade. Se, na acepção arquivista, as ditas *escolas* ou estilos de época são a redução abusiva de uma diversidade de únicos a algum *traço* técnico, ou temático, ou temporal, que se decreta como comum, na prática social elas são um modo da academização da praxis do artista - materializando-se em grupos mais ou menos extensos de seguidores imitando um certo modelo físico e conceptual. É a própria essência do estilo, como particularidade intransmissível de

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

⁴⁶⁰ *Mahler's Unknown Letters*, Blaukopf, H. (ed.), Victor Gollancz, London, 1986, p. 142.

cada singular, que desmente e inviabiliza a pertinência do que está implicado no conceito de *escola*. No âmbito da realização artística pode haver consanguinidades, por assim dizer, mas não haverá comunidade de estilo - que, de facto, em nenhum caso é comungável. Então, a possibilidade de um estilo colectivo, que é o que se pretende que uma *escola* seja, só pode ter algum significado como manifestação da prática deliberada da cópia; ela só é possível como redução intencional de cada singular copiador, ao carácter escolhido como modelo a copiar, o que configura, senão má-fé, pelo menos um comportamento de rebanho. Porém, assumindo cada artista a sua singularidade, não haverá sequer dois estilos iguais, porque se não se repetem os homens, nem as circunstâncias, também não se repetirão os comportamentos. Outra confusão dos arquivistas é atribuírem estilo às próprias obras-de-arte. Que os artistas têm estilo, pode ver-se até nas obras-de-arte que realizam, mas dizer que são as obras-de-arte, que eles realizam, que têm este ou aquele estilo, é não compreender sequer o que se diz, já que as obras-de-arte são destituídas de vida. Courbet disse a Nieuwerkerke que era "não somente um pintor mas também um homem", tendo, por isso, "o poder de restituir e traduzir de uma maneira original a [su]a personalidade e a [su]a sociedade"⁴⁶¹; ora esta afirmação, não sendo uma obra-de-arte, é a manifestação inequívoca de um estilo - que não é nem das palavras, nem da proposição, mas daquele que as proferiu. O carácter de um artista, o seu estilo, são, pois, as suas acções; ele mostra-se na sua acção de realizar, não na obra-de-arte que resulta, ou talvez só como vestígio. Uma obra-de-arte não é senão um indício da atitude que a originou, do carácter do singular que a fez; então, as questões de estilo, ou dito de outra maneira, as questões "artísticas, [...] são questões de princípios"⁴⁶². Poderá dizer-se que o estilo é a manifestação dos próprios princípios de cada singular. Ora não se sendo nunca desprovido de princípios, sejam eles ditos, maus, ou bons, sejam ditos do próprio, ou do *outro*, a procura pelo estilo será, portanto, a procura pelo autêntico, pelo genuíno do próprio, e concretiza-se por arrogação epistémica da autodeterminação. Assim, a autoformação do estilo é a assunção do próprio singular como parte, mas que se quer individuada, no colectivo social. Aceitando a opinião generalizada de que o que está em causa para um artista é inventar algo novo, então

⁴⁶¹ Courbet, G., *Écrits, Popos, Lettres et Témoignages*, p. 155.

⁴⁶² *Idem*, p. 190.

essa invenção só poderá ser sobre si mesmo - a invenção da sua *forma* por modificação do que se é.

II. 5. Consumo de arte e consecução de humanidade

Os homens dão-se forma a si mesmos, pelas suas praxis, numa concomitância de pensamento e acção. Mas se é certo que somos o que fazemos, também é certo que esse fazer é sempre noeticamente determinado. Então, que cada um se governe ou que se deixe governar pelo *outro* não é isento de consequência no que resulta. Assim, a aquisição de humanidade é uma realização ininterrupta de cada singular e, por isso, o carácter, que mostrando-se nas atitudes de um homem é manifestação da sua forma, longe de ser uma determinação inata e definitiva em cada singular, é uma construção transitiva e, por consequência, modificável. No limite, pode bem dizer-se que cada homem é o que ele mesmo se faz ser; seja por submissão a constrangimento externo - por ignorância, por interesse, ou por simples passividade -, seja por autodeterminação ética - decisão dos valores e dos princípios da sua acção. Tendo sido já, de alguma maneira, esclarecida a natureza ética da consumação de arte, e o *como* da realização da obra-de-arte pelo artista, e suposta a aceitação de que a finalidade da consumação de arte é a humanização do singular que a consoma - sendo que humanizar-se é individuar-se -, coloca-se, agora, a questão de compreender em que medida a praxis artística pode ser consecutora de humanidade. Não será difícil, em textos de filósofos, de críticos e de outros teorizadores do fenómeno artístico, encontrar argumentações contrárias à tese que aqui se defende, mas também não faltam em escritos de artistas; elas correspondem a uma certa tradição quanto aos modos do pensamento e acompanham sempre a normatividade do *status quo* em que são geradas. Ainda assim, poderão encontrar-se, também, algumas afirmações que, mesmo se de maneira tergiversante e fragmentária, se lhe aproximam. Courbet, por exemplo, escreveu que fazia pintura, "não para fazer arte por arte mas sim para conquistar a [su]a liberdade intelectual"⁴⁶³, ou seja, não pelo mero acto de aplicar tinta sobre uma superfície e ver-se aclamado socialmente por isso, mas sim para ser senhor dos seus pensamentos, para ser intelectualmente o próprio, para autodeterminar-se

⁴⁶³ Courbet, G., *Écrits, Popos, Lettres et Témoignages*, p. 155.

eticamente. A afirmação de querer ser-se o proprietário - como autor - do que se pensa, poderá, mesmo depois de tudo o que já ficou dito, parecer estranha; mas o facto é que se fisicamente cada homem é desde sempre e irredutivelmente ele mesmo, isso não acontece da mesma maneira intelectivamente - ao nível das crenças, dos valores, dos princípios, a partir dos quais ele interpreta e constitui o mundo. Claro que os seus actos noéticos são irredutivelmente seus - como lugar de ocorrência -, mas o modo e os conceitos de que eles se fazem, por assim dizer, são uma herança adquirida em contexto, porque nenhum singular possui linguagem à nascença. O que se possui é só a capacidade de adquiri-la e de a usar; e talvez não sejam muitos os que, no decurso da sua vida, chegam a ter os modos do pensamento e a língua que habitam como propriedade sua. De facto, cada singular vê-se já, desde sempre, educado numa cultura e como homem que é parte num colectivo; nessa condição, ele será mais o portador do *outro* social - para garantia de continuidade dessa tradição -, do que do *próprio* que ele pensa ser - e que poderá mesmo vir a ser, mas que nunca será se não conhecer primeiro essa possibilidade. Do próprio que ainda não se é, só se terá notícia, então, por eclosão de alguma incoincidência noética com a moral vigente, com os valores da norma social, com a cultura em que se está, e que sendo até aí inquestionados eram tidos como princípios próprios. Tendo-se chegado a essa condição, a dificuldade que logo se ergue é, justamente, a de saber o que é, ou em que consiste, a humanidade de um homem; mas, também, porque terá cada singular - que a acreditar na denominação de espécie é já humano -, de ver-se na necessidade de ter de realizar ele mesmo a sua humanidade, que, afinal, descobriu não possuir plenamente.

Que os homens nascem com a capacidade de linguagem é uma evidência, de contrário não a adquiriam. Não se possui qualquer linguagem inata, ela é-nos dada sempre pelos outros homens e aprendida por uso e adestramento no seio do colectivo de que se é parte. Da mesma maneira, também o carácter de cada singular se constitui antes de tudo por mimese dos hábitos sociais e por condicionamento cultural. Se é que pode dizer-se que os homens têm uma *natureza*, então, aparentemente, ela seria a sociabilidade. Porém, não se pensa ser possível afirmar que há uma natureza original dos homens, nessa mesma maneira em que significamos que o comportamento de

uma mosca ou de um plátano são naturais; tal como não poderá afirmar-se que a individuação de um singular, que é uma possibilidade a concretizar, anula essa sua inclinação de associação. No século XIX, repleto de novidades, a ciência passou "de fora para dentro"⁴⁶⁴, tanto no que concerne à constituição da matéria, como aos próprios homens, e "a solidariedade domina a individualidade"⁴⁶⁵, numa tendência de homogeneização que não sendo nova, se intensifica e generaliza. Mas como a nanometrização do real transcende as possibilidades sensoriais dos homens, fabricam-se máquinas e dispositivos electrónicos que passam a mediar o acesso e permitem legitimar experimentalmente as descrições interpretativas desse novo real, pelo que também pensamento e conhecimento tenderam a adequar-se ao quadro dos novos princípios sob os quais se organizam agora as sociedades. A aceleração progressiva das realizações científicas possibilita e exige a reorganização da estrutura relacional, da teorização de valores e da finalidade do colectivo social, agora sob princípios tecnológicos. Contam-se, entre as principais mudanças verificadas, a inversão na ordem da hierarquia dos valores sociais - deslocando o fundo para primeiro plano por ênfase e anteposição do contexto aos singulares, como constrangimento determinante do possível -, e a constituição de uma massa homogénea de unidades praticamente indiscerníveis - por diluição das diferenças entre singulares. As sociedades, de facto os governadores dos colectivos sociais, redefiniram a teleologia, e o bem-estar dos homens foi trocado por crescimento económico. Na sociedade ordenada tecnologicamente, cada singular é tomado simultaneamente como instrumento, como mercadoria, e até como matéria-prima, em vista da optimização da eficácia funcional do sistema de economia. No âmbito da ciência, isso deu origem à fragmentação do conhecimento em domínios de investigação cada vez mais estreitos e de mais restrita aplicação. Na área das chamadas ciências humanas, procuram-se novas teorizações acerca da condição humana, que possam legitimar as novas aplicações nos diversos ramos da ciência física. Sociologia e estatística, behaviorismo e cibernética, são de enorme utilidade para a domesticação de carácter, que serve de base à massificação dos singulares. O paradoxo é que o aprofundamento da massificação dos singulares - a quem se reconhece todo o tipo de direitos,

⁴⁶⁴ Guyau, *L'Art au Point de Vue Sociologique*, p. XLVI.

⁴⁶⁵ *Idem*, p. XLV.

nomeadamente o de tolerância das suas escolhas, desde que feitas no quadro do catálogo disponível -, faz-se acompanhar de um aumento progressivo e acelerado de dessolidarização do tecido social. As relações são *relativas*; o outro, amigo ou não, cujas diferenças teoricamente se toleram, é, também, aquele com quem se compete na luta por ascensão social - e tudo isso é mais ou menos travestido no discurso politicamente correcto da pseudo solidariedade piedosa, consistente com o carácter e as competências de simulação de cada singular. Porém, chama-se egoísta ao homem que não mascara o seu discurso e assume fazer escolhas que não constam como válidas no catálogo social das possibilidades disponíveis. Chama-se egoísta ao singular que recusa massificar-se, usando-se a palavra "egoísmo" naquela acepção deturpada e moralista de significado depreciativo. Numa sociedade dita de tolerância, chama-se egoísta, como defeito intolerável, àquele que recusa a adesão ao amplo consenso social e abraça o impulso para a autodeterminação individuante. No entanto, egoísmo, não é mais do que o cuidar de si mesmo, de cada singular. Eu - ou *ego*, ou ἐγώ - é o nome que diz respeito ao próprio; é cada um dos homens existentes a apontar o dedo a si mesmo, referindo-se. Eu é a assunção de cada singular como ente, como lugar e autor do discurso. A religião - mas não só - cuidou de excomungar a palavra "egoísmo" e de reduzi-la à significação mais torpe, e de torná-la a mais odiosa e a mais abominável das palavras. "Os críticos mostram mesmo mais irritação contra o «egoísta» que contra o único", escreveu Stirner, porém, "em vez de pesquisarem no egoísmo, como Stirner, o que significa, param na sua usual descrição acriançada [da palavra] e desenrolam para todos o bem conhecido catálogo de pecados"⁴⁶⁶. Mas apague-se o singular da primeira pessoa nos pronomes, apague-se no discurso o sujeito que fala, e veja-se, então, se alguma inteligibilidade poderá ainda subsistir no que se diz. O que é grave nesse tipo de deturpação, é que toda a confusão de linguagem é também confusão de pensamento. A anatematização da tendência individuante é acompanhada, em contraponto, pela dignificação da solidarização colectiva - entendida como homogeneidade - sob o dogma de que somos todos iguais, que não é senão um eufemismo para o consenso colectivo, ou massificação noética - e tudo legitimado sempre cientificamente. Cada homem concreto, que até então "se

⁴⁶⁶ Stirner, M., *Stirner's Critics*, CAL Press, Columbia, 2012, p. 60.

considerava como isolado, fechado no seu mecanismo solitário, apareceu como essencialmente penetrável às influências de outrem, solidário das outras consciências, determinável por ideias e sentimentos impessoais"⁴⁶⁷. O conceito de *sensus communis* enfatiza-se na sua potencialidade para gerar consensos de aplicação geral e, daí, como o operador de unificação das consciências singulares numa consciência colectiva, única e objectiva"⁴⁶⁸. A sociologia, escreveu Guyau, "faz-nos entrever que a nossa consciência individual poderá estar em comunhão surda com todas as consciências"⁴⁶⁹. Talvez seja Nietzsche, no âmbito da filosofia, o nome mais conhecido, e o que primeiro acode à memória, como exemplo da recusa do consenso e da "moral [que] induz o indivíduo [leia-se, singular] a tornar-se função do rebanho e a não se atribuir valor senão como função"⁴⁷⁰. Porém, precedeu-o Stirner, que sem aspirações poéticas, mas com grande lucidez, questionou a condição de não individuação dos singulares no interior do organismo social hierarquizado. Mais ou menos contemporâneo de Nietzsche, mas, existindo do outro lado do Atlântico, também Thoreau⁴⁷¹ questionava a anulação do querer dos singulares, no quadro da relação de poder entre a instituição social e os cidadãos - entre o Estado, como instituição que representa o querer do colectivo, e cada homem particular a quem se impõe, como lei, esse suposto querer colectivo. "Custa-me menos, em todos os sentidos", escreveu Thoreau, "incorrer na pena de desobediência ao Estado, do que me magoará obedecer"⁴⁷², porque, enquanto singular capaz de autodeterminação da vontade, um homem "não nasc[eu] para ser forçado"⁴⁷³. Porém, essa imposição do colectivo abstracto sobre cada um dos singulares, mais do que legitimada pela abdicação, ou delegação da vontade, no voto de representação, é sustentada pela praxis generalizada do comportamento de

⁴⁶⁷ Guyau, *L'Art au Point de Vue Sociologique*, p, XLVI.

⁴⁶⁸ Ver Kant, *Critique of Judgement*, sobretudo o § 20 e o § 21; em que se explicita que "não é senão sob a suposição de que existe um sentido comum (e por isso nós não entendemos um sentido externo, mas o efeito resultante do jogo livre das faculdades de conhecer) [...] não é senão sob essa suposição (desse tal sentido comum) que o julgamento de gosto pode ser difundido". De facto um "sentido comum" distinguindo-se do "entendimento comum, que também nomeamos por vezes sentido comum (*sensus communis*)" já que este último não julga a partir do sentimento, mas sempre por conceitos, pois se os "conhecimentos devem poder ser comunicáveis, é também preciso que o estado de espírito [...] possa ser comunicado universalmente".

⁴⁶⁹ Guyau, *L'Art au Point de Vue Sociologique*, pp. XLVII-XLVIII.

⁴⁷⁰ Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, Flammarion, Paris, 1997, § 116.

⁴⁷¹ Thoreau, H., *Essays and other writings*, Walter Scott, London, s/d, "Civil Disobedience". pp. 86-106.

⁴⁷² *Idem*, p. 99.

⁴⁷³ *Idem*, p. 101.

rebanho. Estando-se inserido num contexto moralmente determinado para a obediência aos dirigentes, são os hábitos de comportamento servil da maioria dos singulares desse colectivo, que, por constrangimentos vários, procuram forçar e reduzir o singular mais consciente da sua própria condição, e cioso da autonomia do seu querer, a comportar-se como eles - ainda que ele não queira ser "responsável pelo trabalho bem sucedido da maquinaria da sociedade"⁴⁷⁴. É essa atitude da recusa de submissão, que indispõe a instituição moral e a leva a deturpar o sentido da palavra "egoísta" e a conotá-la depreciativamente - haverá, porém, maior velhacaria do que querer obrigar um homem a ser o que ele não é? Porque, se como foi dito antes, o homem é "o ser que não é, pois ele é essencialmente o seu próprio vir a ser"⁴⁷⁵, sendo esse tornar-se no que ainda não se é, "o seu próprio *fazer-se*"⁴⁷⁶ humano, então ou um homem cuida de si e se humaniza - é egoísta -, ou não o faz e será somente mais uma cabeça no rebanho. E se não o quiser ser, então, terá que assumir o seu próprio carácter e a divergência com essa ampla massa de singulares indiferenciados que mantém o *status quo* social. Um singular egoísta é um homem no caminho de individuação; um homem que se humaniza quando se autoforma, em vez de se conformar ao molde da conveniência social. Por outro lado, a consequência que tem a condenação do egoísmo na educação moral dos singulares é a tendência, cada vez mais acentuada nas sociedades actuais, para a homogeneização das culturas e para a indiferenciação despersonalizante dos homens, tudo isso à escala mundial. Claro que a igualação de comportamento é mais adequada ao cumprimento eficaz das normas funcionais, do que seria a heterogeneização de comportamento que resulta da assunção das idiossincrasias pelos singulares - pois os comportamentos díspares são sempre difíceis de prever... e mais ainda de controlar. A resistência à delegação da volição e à subjugação do pensamento de cada homem, a refracção à norma da instituição social - que é o que se condena pelo anátema do egoísmo -, originará, no domínio das ciências sociais, a intensificação da procura de teorias legitimadoras das virtudes sociais do consenso e de soluções para a educação do carácter e para o condicionamento comportamental, em função dessa quimera a que se chama o

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Weil, E., *Logique de la Philosophie*, p. 5.

⁴⁷⁶ *Idem*.

superior interesse do colectivo social - o que quer dizer da teleologia do organismo tecnologicamente determinado. Teme-se o egoísmo - o homem em autodeterminação individual - como desagregador da sociedade, mas não há qualquer evidência de impossibilidade de uma sociedade constituída como colectivo de singulares individuados; da mesma maneira que não há, também, qualquer evidência da necessidade de hierarquia de dominação, de servilismo, de massificação dos singulares, para que possa constituir-se uma sociedade. Se os homens têm a capacidade para serem formados, também têm a capacidade para se autoformarem; então, porque teria que haver determinismo quanto ao modelo da associação? Não há qualquer inevitabilidade, ou imposição divina, de um modelo de organização social. A opção que se apresenta é entre ser-se mandado por quem não se escolheu ou poder escolher por quem se é mandado. Porém, a escolha que conta, a que faz diferença, é entre aceitar ser mandado ou não aceitar ser mandado. O egoísmo do singular é quando a sua ética - os valores no seu comportamento - deixa de coincidir com o padrão normativo dos comportamentos considerados socialmente correctos, ou seja, com a regra da moral. É nessa ocasião que todos os questionamentos acerca da educação e da cultura começam a ser feitos. A partir daí, a anterior aceitação passiva pelo singular vai cedendo o lugar à inquirição dos valores e das acções, da coerência da norma com as práticas sociais, da sua imposição como negação do exercício da vontade do próprio nos seus julgamentos e nas suas escolhas. Por isso, a compreensão do que se é, e sobretudo de *quem* se é, constitui o passo inaugural na decisão de autoformação como indivíduo; sendo que o primeiro movimento tendente à individuação de um singular é a percepção da presença dos valores do *outro* social como constrangimento e desconforto na noese do próprio. Mas se essa presença alienígena, que é a inevitável primeira condição da sua humanidade, decorre da educação, então será pela sua reeducação, agora em autodidactismo, que o singular fará o caminho para a individuação.

A plasticidade ética - a capacidade que têm os homens para modificar os seus hábitos comportamentais - é a determinação da espécie sobre a qual se erige a possibilidade de individuação, mas, também, a da sua alienação; porque a modelação do carácter tanto pode fazer-se por autoformação, como por condicionamento

externo. Mas essa plasticidade do carácter, à semelhança de qualquer outra capacidade, não supõe qualquer categoria judicativa ou restrição de valor, mas, tão somente, o facto de que os comportamentos habituais de cada singular são modificáveis. Sendo uma determinação da espécie, a posse da capacidade de plasticidade ética não é nem contextual nem accidental, ela é um facto em todos homens, em todas as épocas. As asserções de valor acerca dos diferentes tipos de carácter, na medida em que ocorrem sempre em enquadramento social, são julgamentos morais; esses sim, são contextuais e tomam sempre algum tipo ou norma como modelo por relação ao qual a aferição se faz. No que concerne à formação do carácter dos homens, há um mal-entendido, fundado num outro que o acompanha, que tende a persistir. Esse outro, em que ele se funda e a par do qual vai, é a concepção de que há um estado de natureza original do homem, que sendo exibido no recém-nascido, subsiste somente como nostalgia no singular educado; o mal-entendido que o acompanha e que nele se funda é a concepção de que a educação destrói o homem *natural*, de onde se conclui que "nós não precisamos de educação"⁴⁷⁷. O estado de homem educado é, assim, assumido como sendo, senão o oposto, pelo menos contrário ao hipotético *estado de natureza* do homem. Mas a educação, como se disse antes e se repete agora, é, justamente, o que permite a cada novo singular ser humano; a educação é a sua introdução na humanidade - ter uma linguagem, alcançar conhecimento, associar-se. A questão antropológica não se coloca quanto a ser ou não ser educado, mas, sim, quanto ao modelo e quanto à finalidade da educação ministrada. A discussão incide, portanto, em saber se esses actos de educação "cultivam conscientemente a nossa predisposição para nos tornarmos *criadores*, ou nos tratam somente como criaturas cuja natureza simplesmente permite serem treinadas"⁴⁷⁸. Supondo a primeira situação, será lícito dizer que "o objectivo final da educação não pode continuar a ser o conhecimento, mas a vontade nascida do conhecimento [... no] particular ou *homem-livre*"⁴⁷⁹, ou seja, uma educação que tenha em vista a realização de individuação pelo próprio singular. Mas se for a segunda situação que se toma como válida, então a finalidade da educação será - como é

⁴⁷⁷ Waters, R., "Another Brick in the Wall - part 2, in Pink Floyd, *The Wall*, EMI Harvest, 1979.

⁴⁷⁸ Stirner, M., *The False Principle of our Education*, www.theanarquistlibrary.org, p. 2.

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 8.

actualmente - a preparação de "cidadãos úteis", que é o mesmo que dizer "pessoas *subservientes*". Em qualquer caso, sendo o tipo da educação ministrada determinado pela finalidade a que se entrega o colectivo social, bastará ver no que consiste a educação que vigora para conhecer-se o tipo de sociedade em que se está. Então, podem fazer-se julgamentos de valor quanto à teleologia e quanto ao modelo de educação, mas não quanto à modificabilidade dos hábitos por educação. Numa sociedade que se funda em princípios tecnológicos, como é esta em que vivemos, as questões da educação são definidas cientificamente em função das necessidades contextuais. Pode dizer-se que, de certa maneira, todo o acto de educação é um exercício de cibernética - cujo princípio fundamental é a afirmação de que "o comportamento pode ser mudado por modificação das condições de que ele é uma função"⁴⁸⁰. Toda a complexidade da autoconsciência, do exercício de arbítrio e do querer, são aí reduzidos ao formalismo de uma estrutura algorítmica - determinação da finalidade da acção, "sequências programadas de contingências"⁴⁸¹, comportamento, retorno de informação do comportamento, reajustamento das sequências de contingências. A ciência cibernética da educação está claramente dirigida para a adequação funcional dos singulares educados à finalidade social e, por consequência, para a anulação de qualquer inclinação na direcção do que Skinner chama "*homem-livre*". A concepção tecnológica da educação "define o que está por ser feito"⁴⁸², enquanto a análise científica dos comportamentos dos singulares - fixados em matrizes estatísticas - "sugere maneiras de fazê-lo"⁴⁸³, a cibernética visa a execução. Quanto maior for o sucesso da acção educativa na preparação social dos singulares, mais estável e eficaz será o organismo social; estabilidade que será propiciada por fomentação de algum medo do novo, mas salvaguardando, ainda assim, a capacidade de aceitação das pequenas mudanças, sempre necessárias na adequação a variações de contexto. Ao impedir o respeito excessivo pela tradição - já que "uma quebra completa com o passado é impossível"⁴⁸⁴ e mesmo funcionalmente indesejável -, a par com o temor da novidade que não seja evolutiva, previne-se a estagnação

⁴⁸⁰ Skinner, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, p. 148.

⁴⁸¹ *Idem*, p. 147.

⁴⁸² *Idem*, p. 143.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 161.

excessiva e cerceia-se o impulso de mudança. Exultando com as virtudes do controle cibernético do comportamento dos singulares, Skinner mostra como a "visão científica do homem oferece possibilidades excitantes, [e] não vimos ainda o que o homem pode fazer do homem"⁴⁸⁵. A ciência cibernética aplicada à educação é, sem sombra de dúvida, um meio bastante eficaz no constrangimento da individuação; mas pode sê-lo também na propiciação da sua consecução - e, nesse caso, o que será espantoso é ver o que um homem pode fazer de si mesmo. Como técnica operativa, a educação pode servir indistintamente qualquer finalidade, pois "se acordamos nos homens a ideia de liberdade, então os homens livres irão incessantemente libertar-se a si mesmos[, mas] se, pelo contrário, só os *educamos*, então, eles sempre se acomodarão a si mesmos e às circunstâncias e degeneram em subservientes"⁴⁸⁶. O mero facto de ser-se parte num colectivo social, e é-se sempre, supõe a posse implícita de algum tipo educação - como possibilitante dessa condição de comunidade de sentido da cultura -, mas implica, também, a sua exibição explícita enquanto facto institucional instrumental na atribuição de posição de autoridade na hierarquia social. O autodidactismo, a educação de si mesmo, é outra maneira possível de educação, mas será sempre posterior e relacionada à educação pelo *outro*. Ela é a possibilidade dos singulares "se forma[rem] a si mesmos a cada momento"⁴⁸⁷; é essa a modalidade usada pelo artista. A crítica da individuação dos singulares como manifestação propiciadora de insociabilidade, faz-se sobre a assunção falsa de que sociedade e sociabilidade são termos sinónimos. A sociabilidade é o que possibilita a constituição de associação, porém, as sociedades podem constituir-se sobre diferentes modelos contratuais. A sociabilidade - como o que permite a sociedade -, e a sociedade - como o que resulta da consumação de sociabilidade -, são certamente consanguíneas quanto à raiz, mas, seguramente, não significam o mesmo. O argumento condenatório de individuação toma o tipo de organização social que vigora como sendo o único e opõe-lhe como alternativa o caos - que nomeia inadequadamente com a palavra "anarquia", à qual atribui como significado violência e desordem. A questão é apresentada, então, na seguinte forma: se não se quer este modelo de sociedade, isso é o mesmo que não

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 210.

⁴⁸⁶ Stirner, M., *The False Principle of our Education*, p. 10.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

querer nenhum modo de associação; mas isso é uma falácia. Porém, essa questão é aqui secundária; o que, até agora, foi dito sobre o assunto, foi-o por necessidade de dar a ver o contexto de enquadramento da tese que se expõe. Então, o que só aqui interessa deixar claro é que o tipo de contrato social fundado no binómio mestre/servo não é o único modelo possível de associação. Por outro lado, a finalidade da individuação não é dissolver o laço social, mas sim humanizar o próprio singular; ela dissolverá somente a relação de dominação dirigente/dirigido - que está muito longe de ser o modo de relação mais consistente com a condição de singulares humanizados. Portanto, a individuação dos singulares não só não é uma manifestação de insociabilidade, como só é possível um homem individuar-se, como se mostrou antes, justamente, no âmbito da sua inclusão num colectivo social - com tudo o que isso implica. É falso, portanto, que a individuação seja auto-exclusão social e misantropia. A consumação de arte é um caminho de individuação; e se há nisso alguma rejeição, ela será, sobretudo, a da submissão ao *outro* e a recusa de indistinguir-se na abstracção de uma massa homogénea. Porque para um artista, como escreveu Blake, mesmo "se os poetas e os pintores todos em conjunto devessem alternativamente detestar a [sua] obra [... ele] não [s]e preocuparia nada"⁴⁸⁸. É essa autonomia do querer, essa insubmissão própria de um singular individuado, o que os dirigentes temem como destruidor do espírito de rebanho - que é o factor agregador do modelo de sociedade em vigor. Ainda assim, mesmo num contexto social de dominações e hierarquias, como é o actual, um homem pode assumir a condução de si mesmo e ir prosseguindo na via da sua individuação, desenvolvendo a sua humanidade. É esse o caminho que o artista abre para si mesmo. Porém, nem o simples descontentamento com o *status quo* nem a resistência a ser parte indistinta numa massa social, serão alguma vez suficientes para que um homem seja artista; para ser artista - importa não esquecer - um singular tem, antes de mais, que possuir arte. No estado de mero desacordo com a norma moral, um homem descobre-se como diferente e começa a abandonar o determinismo, mas, ainda assim, ele "continua ignorante da sua própria força e da maneira como ela pode ser exercida"⁴⁸⁹. A individuação começa com uma escolha que transcende o catálogo das dispensações legais, pelo que "este será um primeiro passo

⁴⁸⁸ Blake, W., *Écrits Prophétiques des Dernières Années Suivis de Lettres*, p. 161.

⁴⁸⁹ Junger, E., *The Forest Passage*, Telos Press Publishing, New York, 2013, § 6.

fora do mundo da vigilância estatística e do controle"⁴⁹⁰ da instituição social. Depois, virá a questão de saber se "o singular é suficientemente forte para uma tal ousadia"⁴⁹¹, como é a assunção de unicidade. Para ser artista, então, um homem tem que possuir arte, um estado disposicional autarca e uma relação de não subjugação às técnicas, ou seja, uma praxis em arquifeitura. Porém, dizer que a consumação de arte é um caminho de individuação não pode ser tomado como significando que seja o único caminho; por outro lado, é um caminho sem limite e sem modelo. Sem limite, porque, entre a indiferenciação e a individuação há uma miríade de lugares intermédios e de maneiras de os alcançar; sem modelo, porque não está condicionado a qualquer restrição de valores, pois, como escreveu Almada, se "arte não tem plural [... e] há só uma arte"⁴⁹², então não pode haver consumação de arte boa e consumação de arte má, mas tão somente consumação de arte. De facto, e "uma vez que o artista é um homem, todas as disposições humanas e graus de desenvolvimento estão reflectidos"⁴⁹³ na sua praxis; ele bem "pode ser um prostituto, um intriguista e, mais facilmente, um adulator"⁴⁹⁴, sem que isso qualifique valorativamente a sua consumação de arte. A valoração das características do singular como virtudes ou como defeitos só se faz num âmbito de sociedade e em acordo com a norma moral que preside ao julgamento; mas a consumação de arte e consequente realização de obra-de-arte são do domínio estrito da ética, e, por isso, exclusivo do próprio singular consumante.

Na realização da obra-de-arte é o artista quem concebe e é o artista quem concretiza, ele é ἀρχηγός porque tem os princípios e é τεχνίτης porque tem a técnica; na realização de obra-de-arte o artista dirige-se e executa-se em completa autonomia, sem cisão entre físico e psíquico, sem qualquer relação de hierarquia mestre/servo. Na consumação de arte, o artista é a totalidade da acção - estabelece os princípios e decide a finalidade, determina os meios e realiza a obra. A consumação de arte concretiza a sua finalidade na *forma* do singular artista, ainda que seja na obra-de-arte realizada que ela aparece mais visível aos outros. Na realização da obra-de-arte o

⁴⁹⁰ *Ibidem.*

⁴⁹¹ *Ibidem.*

⁴⁹² Negreiros, A., *Obra Completa*, p. 779.

⁴⁹³ Shaw, B., *The Sanity of Art*, Benj. R. Tucker, New York, 1908, p. 79.

⁴⁹⁴ *Ibidem.*

artista exerce-se em constante (re)formação de hábito, porque, como escreveu Perse, "poeta é aquele que rompe para nós o costume"⁴⁹⁵, pelo que não há automatismo⁴⁹⁶ nas acções em arquitetura. O automatismo é, vulgarmente, entendido como acção inconsciente e é suposto ser um modo de agir irreflectido; mas, de facto, esse modo de agir decorre de um hábito profundamente interiorizado em resultado da repetição reiterada de um certo tipo de comportamento, que é o que dá origem ao seu automatismo. A religião gera automatismos rituais e morais, a cultura gera automatismos relacionais e noéticos; o raciocínio lógico é o automatismo noético da generalidade dos homens na sociedade moderna. A domesticação faz-se por indução de automatismos; pois o comportamento automático - seja de gestos, seja de pensamentos - tende a ser a repetição mais ou menos imponderada de um modelo invariável, e por isso se diz, ainda que inadequadamente, que é inconsciente. Entendida a palavra no significado mais vulgar, o agir em automatismo é contrário ao agir em arquitetura. O comportamento em automatismo verifica-se, geralmente, no âmbito da prática repetida, por longos períodos de tempo, do mesmo tipo de comportamento - por exemplo os automatismos profissionais. Ainda que, no enquadramento da estrutura social contemporânea, a condição de artista apareça menos como uma modalidade idiossincrática privada, do que como mero estatuto social institucionalmente atribuído, à semelhança de qualquer outra ocupação profissional, o facto é que a consumação de arte - e por consequência a realização de obra-de-arte - não ocorre no âmbito de uma profissão. Na descrição sociológica e na interpretação institucional do fenómeno artístico, toda a complexidade que advém do protagonismo do singular desaparece, seja porque se enfatiza a abstracção que é o colectivo social, seja porque se desvalorizam os singulares como componentes indiscerníveis numa massa social. Tutelado, o artista de profissão exerce-se cada vez mais como simples funcionário no âmbito da estrutura fragmentada em pseudo-especializações e competências diversas da instituição que o governa. Nessa situação, ser artista é o simples resultado da construção de um mero facto social, sem qualquer

⁴⁹⁵ Perse, "Poésie", p. 446.

⁴⁹⁶ Ainda que o termo grego de que deriva a palavra actual signifique: que se move por si mesmo, a palavra *autómato*, aparece nos dicionários das línguas modernas, como significando: acção mecânica, acção inconsciente ou alienada. É pois nessa acepção, a do seu uso vulgar, que se emprega aqui.

implicação necessária com a onticidade dos "factos brutos"⁴⁹⁷ que lhe subjazem. Mas tal como nenhuma teoria, por si só, modifica o fenómeno acerca do qual teoriza, também a mera aplicação da palavra "artista", como etiqueta para nomear uma posição no mundo-da-arte, não produz qualquer alteração determinante no singular a que se aplica. Assim, a aplicação por atribuição institucional da palavra "artista", no contexto da descrição sociológica, serve só para referir o estatuto de certos operadores funcionais no âmbito da estrutura da instituição cultural. Há, também, a aplicação da palavra "artista", no âmbito da descrição ontológica, que não sendo dependente do contexto - pois o artista "existiu no homem das cavernas [e] existirá no homem das idades atómicas"⁴⁹⁸ - é usada para referir os singulares que possuem a capacidade arte e que, por estado disposicional autarca e acção em arquifeitura, consomem essa capacidade e realizam obras-de-arte. Mesmo se a compreensão quotidiana e generalizada da palavra "artista", tanto pelo homem vulgar, como pelo teorizador e o especialista, tende a sobrepor sem diferenciação os dois significados, é só a sua aplicação no âmbito da antropologia a que interessa aqui; pois só por ela poderá aceder-se à compreensão da finalidade da consumação de arte. Como começou por ser referido, na realização de obra-de-arte não há lugar para automatismos - que, mesmo considerado o significado vulgar, convém não confundir com imprevisto, nem com acidente -, porque quem age, sabe que age, e as acções são o que são, sem mais - o resto é o lastro metafísico. A ocorrência da palavra "automatismo" no domínio da teorização acerca do fenómeno artístico, significando alienação de arbítrio ou acto inconsciente, convoca, necessariamente, a tematização de episteme - mesmo que por negação. Não pode haver automatismo no exercício da acção intencional implicada na decisão: "fazer uma obra-de-arte". Então, consciente da finalidade em vista e da acção adequada à sua concretização, o artista não pode desconhecer, ou ser inconsciente, dos gestos que executa; mesmo se parece distraído, é ele que decide o que faz e quem faz o que decide, pleno de intencionalidade e conhecedor - ou consciente - das suas acções e do para quê delas. Para o singular que

⁴⁹⁷ A expressão "brute facts" é assaz usada por Searl, de quem a tomo. Para aprofundamento ver, Searl, J. R., *The Construction of Social Reality*.

⁴⁹⁸ Perse, S.-J., "Poésie", p. 445.

consoma arte, o conhecimento não é "uma posse, mas antes o próprio eu"⁴⁹⁹. Nunca um conhecimento é exterior ao que o conhece⁵⁰⁰, nem é algo independente e destacável. Os conhecimentos convocados para realização de obra-de-arte não se distinguem do próprio artista; assim, na medida em que pela dinâmica da própria execução prática esses conhecimentos se vão modificando, também essa modificação acontece no singular ao consumir arte. Por isso, no decurso de uma praxis artística, a modificação do conhecimento é concomitante à modificação do carácter do próprio artista - e não se significa com isso que o carácter e o conhecimento evoluem ou que aumentam, mas somente que se modificam, que ficam diferentes do que eram antes. Um conhecimento não é qualquer coisa fixada a que se acede, qualquer coisa que se guarda e que se acumula; um conhecimento "deve morrer e erguer-se de novo como vontade e criar-se a si mesmo de novo cada dia como uma pessoa livre"⁵⁰¹, e isso é tão válido no âmbito da existência de um singular, como no da cultura de um colectivo - se não quiser esclerosar-se. Então, mais do que uma simples questão teórica, a autoformação do singular é uma questão biótica, é uma praxis; porque é por exercício de si - comportamento em contexto e acções concretas - que um homem se forma. Na consumação de arte é o carácter autarca do artista que se exerce; enquanto que na realização de obra-de-arte é à prática da acção em modo de arquifeitura que ele se dedica. Por muita elaboração prévia que tenha um projecto, a obra começa com o primeiro gesto da execução, que "é a origem de todas as coisas, a raiz de todos os fenómenos"⁵⁰². Um singular que concebe sem executar, reduz-se por impotência de concretização; um singular que unicamente executa o que outro concebeu, reduz-se por indigência intelectual. Só o agir em arquifeitura, em que o conceber e o executar têm a mesma precedência e a mesma vontade concretizante, é o meio da consumação de arte, o modo da manifestação íntegra de produção por técnica de um singular a humanizar-se. É, justamente, esse conduzir-se a si mesmo, em que a decisão é já acção e vice-versa - que é o tipo de comportamento que tem o artista ao realizar uma obra-

⁴⁹⁹ Stirner, M., *The False Principle of our Education*, p. 11.

⁵⁰⁰ Ver o prefácio de Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*. "Se as minhas observações não exibem um selo que as marca como minhas, então não desejo mais declará-las como propriedade minha".

⁵⁰¹ Stirner, M., *The False Principle of our Education*, p. 13.

⁵⁰² Shitao, *Les Popos sur la Peinture*, p. 17.

de-arte -, que constitui o paradigma da concepção cibernética⁵⁰³. O facto de ser uma actuação em completude física e noética sem possibilidade de falácia, porque não há nunca simulação no ser, faz dela uma prática autoformadora do carácter. A consecução de humanidade de um singular é o caminho individuante desse homem particular; a praxis poética - ou consumação de arte - é uma maneira de individuar-se. Sendo cada homem aquilo que ele faz - e o que ele faz é a maneira como age - poderá dizer-se, então, que cada homem tem a *forma* do seu comportamento. Se na consumação da capacidade arte - ou produção poética - se procede numa certa modalidade de acção que é do inteiro domínio do artista, então essa será, sem dúvida, uma modalidade de comportamento pela qual os singulares se dão *forma* própria, se individualizam por autodeterminação. Mas esse dar a forma ao homem nunca é definitivo porque o próprio agir é transitivo e nada garante a sua constância na mesma modalidade; e o mesmo é válido quanto ao carácter de um homem - é isso a plasticidade ética. Então, em rigor, no que concerne à humanização, não poderá falar-se em consumação, mas somente em consecução de humanidade como *work in progress*. Porém, ainda que carácter autarca e comportamento em arquifeitura sejam essenciais na consumação de arte e na realização de obra-de-arte, eles não terão aí, seguramente, o campo exclusivo da sua exercitação. É na medida em que esse modo de comportamento, tornado habitual pela praxis do artista, se expande e contagia integralmente todos os âmbitos da vida desse singular, que ele se vai individuando, ou seja, realizando a sua humanidade. A finalidade da consumação de arte é, pois, que o singular se individue - humanize; ora isso é um acontecimento íntimo de antropologia no próprio singular e não pode ser tomado como equivalendo a ter sucesso, que é a finalidade social na atribuição do estatuto de artista pela instituição cultural. A individuação é da esfera dos acontecimentos íntimos de cada homem concreto; o sucesso ou fama é a mera ascensão do singular nas posições de hierarquia social de um colectivo⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Não da chamada cibernética do sistema observado, nem da cibernética do observador do sistema, mas sim da cibernética no seu significado arquetípico do sistema simultaneamente observado e observante. Afinal, o homem não deixa nunca de ser a *medida* do mundo... dos homens, claro!

⁵⁰⁴ Ver, Mannheim, K., *Essays on the Sociology of Knowledge*, Routledge, New York, 2007, pp. 235-257.

II. 6. Consumo de arte e episteme poética

A procura de resposta para a pergunta acerca da existência, ou da não existência, de uma episteme poética, quer dizer, da episteme própria da consumação de arte, supõe o recurso ao procedimento analítico de fragmentação e compreensão dos vários momentos particulares da consumação de arte e de realização de obra-de-arte; seja quanto à determinação dos princípios, da finalidade ou dos meios da sua efectivação, já que é a esse tipo de conhecimento que se chama episteme. A análise não é a mera observação das evidências, porque a simples descrição de um facto não é uma episteme - pois "a observação só se torna ciência quando o princípio relevante, a estrutura [...] é descoberta"⁵⁰⁵. Mas a fragmentação e o isolamento das partes, com vista ao estabelecimento da estrutura, é uma simples abstracção de teoria que nunca é completa, seja porque na sua explicação cada parte depende de alguma ligação às outras - no limite para a determinação da sua origem e da sua finalidade, pelo que os espaços contíguos em cada uma das partes sempre se invadem -, seja porque mesmo essas partes poderão ser, também elas, eventualmente divididas. Quando no primeiro capítulo se tratou a questão da incidência epistémica no âmbito do sentido da palavra "arte", teve de ser feito invasivamente e tomando já aspectos da praxis do artista, pelo facto de arte ser uma capacidade e só se mostrar na sua consumação pelo singular que a possui. Deu-se conta, nas secções anteriores do actual capítulo, da origem e da circunscrição, tanto da consumação da capacidade arte, como da realização de obra-de-arte, da especificidade na relação à técnica, da concomitância da acção noética e física, da essência ética e da finalidade humanizante. Mostrou-se, também, que nem a desaprovação do *status quo* normativo, nem a repulsa pela massificação social bastam para um homem ser artista. Para sê-lo de facto, e não somente por declaração institucional, o singular precisa antes de tudo de possuir arte, o que reclama um carácter autarca⁵⁰⁶ - significando o que se governa a si mesmo -, mas também o conhecimento de técnicas e, sobretudo, uma praxis em modalidade de arquifeitura - que, simplesmente, resulta das duas condições anteriores e as contém. É justamente pela análise de alguns desses aspectos da praxis do artista que se chegará a uma resposta à pergunta acerca da episteme poética, procurando-se, de acordo com o

⁵⁰⁵ Mannheim, K., *Essays on the Sociology of Knowledge*, p. 236.

⁵⁰⁶ Do Grego αὐτάρκης.

âmbito particular deste capítulo, restringir a referência o mais possível ao terreno do artista.

A praxis de um artista não é, indubitavelmente, nem errática nem acidental mas, antes, intencional e autodeterminada. Sendo certo que um homem pode agir sem ter como finalidade a obtenção de qualquer benefício material, é certo, também, que não poderá daí concluir-se que ele age sem finalidade alguma. Os actos dos homens são decisões dos próprios que os executam e, por isso, são sempre gnósticos; o que quer dizer que, no mínimo, supõem o conhecimento da prática da acção pelo próprio que a pratica e, também, por conseguinte, da intenção ou finalidade pela qual decidiu executá-la, ou seja, a consequência desejada - mesmo que o resultado obtido não lhe corresponda. Não há acções inconscientes, nem acções destituídas de finalidade; a expressão "acção inconsciente" é um lugar do discurso isento de situação referida - é um não lugar, um mero absurdo. Pretender a prática de acções sem finalidade é, no mínimo, um equívoco. Afirmar então, como fez Gautier, que "não é verdadeiramente belo senão o que não pode servir para nada"⁵⁰⁷, já que "tudo o que é útil é feio, po[rque] é expressão de alguma necessidade"⁵⁰⁸, não será uma posição sustentável. Por um lado, ela parece supor objectividade nos conceitos de "utilidade" e de "necessidade", anulando qualquer enquadramento para um julgamento subjectivo pelos singulares - justamente por imposição de algum modelo de validade universal para os conceitos, "utilidade" e "necessidade". Por outro lado, ela instaura a diabolização dos fins e, por conseguinte, da própria vida, porque tudo o que tiver uma finalidade será inapelavelmente feio - florir e dar fruto será feio, a copula dos animais será feio, a própria procura pelo sentimento de beleza será feia. Mas não é já a própria decisão quanto ao desinteresse da produção - com a finalidade dela ser bela -, segundo o próprio preceito gautieriano, uma finalidade... e, portanto, impeditiva da obtenção de beleza? De resto, a asserção repousa, necessariamente, na assunção da inutilidade de qualquer julgamento subjectivo, por via da instituição de um modelo e da aplicação de um julgamento prévio, de validade normativa - possivelmente reclamado como imperativo categórico -, sobre o que é e o que não é utilidade e necessidade, e face ao qual se aferirá a eventual beleza das situações postas à

⁵⁰⁷ Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, Paris, 1876, in Preface, p.21.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

consideração. A inferiorização das acções ditas interessadas - que são todas - instaura a condenação moral da utilidade e o elogio da inutilidade. Além disso, a atribuição dos valores qualitativos exigirá sempre a posse prévia do conhecimento do que é ser belo e do que é ser feio, o que requer a instituição de uma definição ou de um catálogo de modelos e a sua aceitação geral. Nessa adesão aos modelos os homens afeririam por mera comparação, num julgamento sem densidade noética, o desinteresse das realizações e a sua consequente beleza. Mas qual seria então a finalidade dessa aferição, ou seja, para quê aferir a beleza, se o simples acto da sua aferição, tendo uma finalidade, faz do que resulta dessa acção uma realização feia? Por outro lado, se uma acção desinteressada é inconsciente - pois o que a pratica desconhece o que faz - como poderá, então, o seu autor decidir se essa acção é interessada ou desinteressada, quer dizer, se ela é bela ou feia? Além disso, sendo essa a única modalidade de acção que é bela, como poderá alguém chegar, sequer, a conhecer o que é ser belo, se há só a ignorância na acção e o desinteresse no julgamento? Ignorância e desinteresse, numa palavra, alienação - e isso será tudo o que poderá dizer-se, então, acerca do belo. E não estará o homem, que, com vista a alcançar o belo se decide pela ignorância e desinteresse da sua acção - se é que tal é possível -, a dar já uma finalidade a esse comportamento pretensamente ignorante e desinteressado, pela sua necessidade de que dessas acções resulte beleza? Que por isso mesmo nunca alcançará. A própria abstrusidade do discurso mostra como tudo isso é desprovido de sentido. Sujeita ou não a julgamento, qualquer acção é uma decisão do singular que a pratica e essa decisão responde sempre a uma motivação do próprio. Assim, todas as acções são conscientes e visam alguma finalidade; elas diferirão apenas na intensidade da presença do tipo de conhecimento implicado, no grau de atenção dedicada, e na habitualidade do fim em vista, mesmo quando se diz serem instintivas e inconscientes - porque ninguém poderá caracterizar uma acção sua que, simplesmente, desconhece estar a praticar. Na medida em que a experiência é o fundamento do conhecimento, e dado que todas as acções, como constitutivas da experiência, vão modificando de maneira contínua, e a cada vez, o estado anterior do conhecimento possuído por esse singular, numa sequência em circularidade espiralada de, acção, conhecimento, acção actualizada com conhecimento que resultou da acção anterior, e assim sucessivamente. Então, um homem não pode senão agir

gnosicamente; no mínimo, ele terá conhecimento do seu comportamento, mas também - mesmo que só em expectativa -, do que resultará em consequência dele. A situação não é diferente para um singular em consumação de arte. Dubuffet afirmou que "com algumas manchas ou traçados enunciamos muito mais coisas do que enunciando ideias"⁵⁰⁹. Ora essa asserção não somente ilustra o que se disse antes, como facilmente poderá deduzir-se dela a presença de conhecimento, intencionalidade e finalidade na decisão dessas "manchas ou traçados". Arte, como se mostrou anteriormente e importa manter presente, é somente uma capacidade; e mesmo uma capacidade que é possuída, de facto, somente por alguns homens. Não se trata, portanto, nem de um mero título social de outorgação institucional - podendo ser dispensada a gosto - nem de uma abstracção num hipotético mundo das Ideias. Desde logo, porque não são os homens que pertencem às capacidades, ou mesmo às ideias, é bem o inverso; pelo que, para além da definição do sentido da palavra que a nomeia, não pode afirmar-se ou negar-se qualquer predicação a uma capacidade, mas somente afirmar ou negar a predicação dessa capacidade - da sua posse - a um singular concreto. As especificidades que modelam o exercício de arte, quer dizer a sua consumação, são predicados do, e no, singular concreto que possui arte. Assim, que a consumação de arte seja uma acção em gnose - ou consciente - cuja concretização visa um fim, parece-me que não sofre contestação. Porém, que tipo de conhecimento e que modos do pensamento são nela convocados? Sendo a finalidade da produção poética a individuação do singular que a consoma, certamente que poderá estabelecer-se alguma relação causal entre os meios usados e o fim esperado, constituindo-se, em resultado disso, algum conhecimento em modalidade de episteme; mas a partir da qual, porém, não será possível constituir uma técnica⁵¹⁰. Sendo o modo da consumação de arte intrincado e tendendo a ser evasiva a sua finalidade, preceder-se-á, então, ao esclarecimento acerca da dimensão epistémica na consumação de arte, com algumas considerações conexas.

⁵⁰⁹ Dubuffet, J., *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*, p. 288.

⁵¹⁰ Por isso é tão importante a diferenciação entre o acto de consumação da capacidade arte, e a realização da obra-de-arte, como o modo pelo qual a consumação de arte se concretiza, mas que não é de todo a sua finalidade.

Contrariamente à ideia de que os artistas são aqueles que "vão de castigo [...] pr'ás Belas-Artes / quando ficaram mal na instrução primária"⁵¹¹, para usar o sarcasmo ainda assim eufemístico, de Almada, e que, por dedução lógica, a produção artística é ocupação de medíocres e de indigentes mentais agindo sem propósito, nem finalidade, o facto é que um artista tem que estar assaz bem servido de episteme. A primeira confusão que é preciso desfazer diz respeito à indiscriminação entre a produção poética - consumação de arte - e a realização de obra-de-arte, pois reside aí grande parte do fundamento de muitos dos mal-entendidos acerca do fenómeno artístico. Consumação de arte é a acção que origina, subjaz e, de certa maneira, se oculta na realização da obra-de-arte. A realização de obra-de-arte é a maneira como, ou por meio do qual, a finalidade da consumação de arte vai sendo concretizada. Assim, a obra-de-arte, que pela sua novidade e saliência ôntica aparece ao olhar menos atento como sendo o fim que se visa na consumação de arte, não é senão a finalidade particular própria da modalidade de acção em arquitecção, por prática da qual o artista, ao consumir arte, vai exequindo a sua individuação, que, esta sim, é a finalidade própria da consumação de arte. Portanto, realizar a obra-de-arte é a finalidade do exercício de arquitecção; por sua vez, a acção em arquitecção é simultaneamente o meio da consumação de arte e o modo da produção de obra-de-arte. Mas a finalidade da consumação de arte - que resulta justamente da praxis de produção em arquitecção - é a individuação do singular que consuma arte, ou seja, do artista. Agir em arquitecção é, já foi dito, um atributo dos singulares de carácter autarca, e aquilo sobre o que se exercem as acções determinadas por arquitecção, na realização a obra-de-arte, são os materiais e as várias técnicas regionais usadas para modificá-los; porém, por seu lado, o exercício de determinação dessas acções - o agir em arquitecção - modifica o próprio singular que, fazendo disso um hábito, assim se individua. Na medida em que a consumação de arte supõe a realização de uma obra-de-arte, que é sempre uma produção por técnica, é inegável que os conhecimentos para isso convocados são epistémicos. Porém, se todos esses conhecimentos técnicos - tanto teóricos como práticos - conferem dimensão epistémica ao fenómeno artístico, eles não são, ainda assim, a episteme poética. Por não exhibir de modo

⁵¹¹ Almada Negreiros, J., *Obra Completa*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, "A Cena do Ódio", pp. 85-102, p. 99.

ostensivo um uso prático que lhe seja específico, a obra-de-arte é vista, vulgarmente, como qualquer coisa sem finalidade ou como um objecto decorativo, de entretenimento, transaccionável, parecendo, assim, que a finalidade do artista é realizá-la no âmbito do exercício de uma profissão. Quando terminada, uma obra-de-arte é já uma coisa a existir no mundo e o seu autor, tal como qualquer outro singular, relaciona-se com ela como espectador. Tem de diferente a relação do artista como espectador da obra-de-arte que ele mesmo realizou, em comparação com a dos outros espectadores, a vantagem de ser ele o seu primeiro proprietário e poder vendê-la - como faz qualquer profissional com aquilo que produz. Porém, deixem-se suspensas as particularidades relativas à obra-de-arte - que se abordarão mais adiante, no capítulo seguinte - e mantenha-se o foco da atenção na questão da episteme artística - ou poética. A possibilidade do estabelecimento de relação causal entre a manifestação do carácter autarca do artista - como origem do modo de comportamento arquiteitor na realização da obra-de-arte - e a consecução de individuação - por ele alcançada ao produzir poeticamente - será o que determinará a eventualidade do conhecimento implicado na consumação de arte ser epistémico. Uma coisa parece clara: se o enquadramento da consumação de arte se determina no âmbito da autoformação do carácter do próprio singular consumante, então, a haver alguma episteme ela terá de ser ética - pois trata-se de uma praxis. Mas, então, uma não pequena dificuldade se levanta porque, não sendo o julgamento das asserções acerca de ética senão do âmbito do próprio, não podendo o *outro* impor aí valores modelo, nem verificar as determinações éticas do artista em laboratório, por experimentação, nem reduzi-las a expressões matemáticas de aplicação universal, então os julgamentos de terceiros acerca da praxis do artista ou são completos disparates ou, no melhor dos casos, são simples julgamentos de moral - e portanto sem qualquer pertinência ou validade no domínio da consumação de arte. A concepção generalizada de que só há episteme no âmbito da modalidade de pensamento racional - ou lógico - é também um motivo de grande confusão e resulta de se considerar que só a noese racional pode originar não somente a modalidade epistémica mas o próprio conhecimento *tout court*. A não verificabilidade laboratorial quer da relação causal entre o comportamento em arquitetura de um singular e a sua individuação, quer das proposições que resultam da episteme poética, deve-se ao facto dos julgamentos de ética serem um exercício

exclusivo do próprio, e dos princípios e valores em questão serem igualmente uma determinação sua; ou seja, num julgamento ético é o próprio que se dá a si mesmo como o modelo para a aferição do valor dos seus comportamentos. Por outro lado, também não pode constituir-se uma técnica a partir dessa episteme e verificar-se-lhe a eficácia prática, porque, simplesmente, a ética não tem técnica; não há uma técnica ética, como há, por exemplo, uma técnica da pintura. Ainda que na consumação de arte haja a constância causal do comportamento em arqueitura, isso é um modo formal de acção, não é uma técnica. Sendo mesmo a variabilidade da desformalização desse modo de agir o que impede a possibilidade da constituição de uma técnica, e daí, também, a não repetição na realização de obra-de-arte. É a ancoragem permanente da consumação de arte no carácter autarca do artista e no modo de arqueitura do seu comportamento produtor, que marca a sua finalidade como sendo ética. Então, na medida em que o único modelo de aferição da consumação é o próprio artista, não há aí lugar para qualquer regra limitante quanto à atribuição de bom e de mau na classificação de valor das diferentes disposições no decurso da consumação de arte, porque virtude e vício são já categorias da moral. Assim, como é próprio do ético, o julgamento do acto de consumação de arte e de realização da obra-de-arte é uma possibilidade do domínio exclusivo do próprio singular⁵¹² - e, por isso, a má-fé é também uma possibilidade a considerar. No âmbito da inserção da diversidade de praxis dos singulares no contexto do colectivo social - em que as acções de cada homem são sempre objecto de julgamento moral, e o artista não é aí excepção -, qualquer afirmação qualitativa de terceiros acerca de uma consumação de arte ou de uma obra-de-arte é sempre um julgamento moral, porque o modelo para aferição de valor é normativo, pois é exterior ao que é julgado; esse julgamento terá somente validade social. É, justamente, da pressão social que os julgamentos morais exercem nas acções dos singulares que resulta a homogeneização dos comportamentos, a massificação social. Em carência de individuação, os singulares procuram disciplinar-se, o que quer dizer adequar o modo do seu comportamento ao modelo normativo vigente, reprimindo as idiossincrasias como se fossem características aberrantes, e os

⁵¹² A referência diz respeito, obviamente, à concepção presente na realização da obra-de-arte. Depois de concluída, a interpretação e o julgamento de valor são sempre privilégio exclusivo de cada espectador particular.

eventuais afloramentos dubitativos quanto à regra social, como se fossem denegação de sociabilidade; é exactamente desse constrangimento que o artista quer libertar-se. A formulação por terceiros de Julgamentos de valor acerca de uma obra-de-arte e da praxis artística do seu autor, na medida em que ocorrem no âmbito de um colectivo e em contexto normativo, só podem ser morais. Claro que, sob a vigência da confusão entre o que é da ética e o que é da moral, pode sempre vindicar-se a pretensão de que se continua no âmbito da ética e proceder-se, em diálogo social, à consideração dos valores e da relação entre os modos da acção e as obras-de-arte que deles resultam, mas isso supõe sempre a instituição de um modelo normativo, uma comparação, algum consenso. Porém, na individuação, que não é senão o comportar-se em arquifeitura, não há qualquer possibilidade de erecção de modelos, porque nada aí é comparável e não se procura o consenso. Mas mesmo ignorando essa objecção, não se chegaria nunca, nesse domínio, à elaboração de uma fórmula única e de aplicação universal de uma técnica da consumação de arte - que seria, de facto, a constituição de uma técnica da individuação. Ora a arquifeitura é exactamente um agir tecnicamente mas sem uma técnica previamente determinada; porque o exacto momento em que essa modalidade se reduzisse a uma técnica particular fixada seria, igualmente, o exacto momento da sua extinção como acção em arquifeitura. A consumação de arte e a realização de obra-de-arte, sendo situações inexoravelmente concomitantes, são situações diferentes. A primeira, a consumação de arte - ou produção poética - é possibilitante da segunda; mas a segunda, a realização de obra-de-arte, que é o meio pelo qual a primeira se concretiza, só pode existir no âmbito da primeira e nunca separadamente. Não há consumação de arte sem realização de obra-de-arte, mas não há obra-de-arte se não houver consumação de arte. A importância desta relação e da sua consequência diz respeito à atribuição institucional do estatuto de obra-de-arte. A consumação de arte começa na decisão de fazer *a* obra-de-arte - não *a* obra-de-arte, como mera determinação de espécie, ou uma qualquer obra-de-arte indeterminada, mas sim *aquela* particular a que respeita a decisão concreta do artista, e que ele visa já. Porque, de facto, por mais vaga que seja a determinação inicial, a decisão é já acção e implica sempre a intuição inteira disso que se quer trazer à existência, a complexão de uma totalidade. A desocultação dessa totalidade virtual para o ser - a que Heidegger chama "verdade ao trabalho na obra" -, o realizá-la como

coisa no mundo, é justamente o que se diz pela palavra "realização" na expressão "realização de obra-de-arte" - trazer para a realidade o que é somente potencial, expandindo o mundo. Não há acção de maior dádiva ao *outro* social - do qual a partir daí dependerá a continuidade e a permanência da obra-de-arte. Como poderá, então, acusar-se de misantropia esse dar generoso, ou de anti-social, o egoísmo individuante do artista? Como se disse já anteriormente e em vários lugares, essa realização não se faz num agir sonâmbulo - "esse modo de vida mais constante"⁵¹³ e mais geral; a produção de obra-de-arte é o artista a pôr-se íntegro nesse fazer, "de que o controlo não pertence senão ao homem"⁵¹⁴ que o faz. Essa inteireza na acção é a assunção prática do próprio homem incindido, pelo que implica todo o domínio do físico, mas também todo o domínio do psíquico - todas as possibilidades de acção e todas as modalidades do pensamento, e não somente a racionalidade lógica.

Talvez a fonte das maiores dificuldades na compreensão do fenómeno artístico seja, justamente, a oposição que se faz entre a modalidade de pensamento dedutivo - dito racional - e todas as outras modalidades de noese; ou, formulando de outra maneira, a redução de todo o pensamento a uma só das suas modalidades - a racionalidade, que se declara a si mesma como a única válida -, em oposição às demais, que são então chamadas irracionais. Acontece que o artista não descarta nenhum modo do pensamento; assim, na realização de obra-de-arte participam todas as modalidades noéticas sem excepção, sem ascendências ou hierarquias fixadas e sempre em complementaridade de ocorrência. É tão insano negar a presença da razão na realização de obra-de-arte, como é insano negar a presença da imaginação na realização científica. Plank, que talvez por ser cientista acabou por inverter a ordem de apresentação dos termos - o que para o caso não tem qualquer relevância -, disse que "as criações de arte são similares às da ciência"⁵¹⁵. Não se toma aqui como segura a extensão quanto a essa similaridade - pelo menos no que respeita à finalidade e ao modo de concretização; porém, até o mais convicto racionalista sabe que "é a visão imaginativa que avança uma hipótese"⁵¹⁶, que se abre, depois, em vastos campos de investigação e gera as novas propostas teóricas, as quais serão, então, sujeitas ao crivo

⁵¹³ Al Berto, "A mão sobre o mar", in *Dispersos*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2007, p.86.

⁵¹⁴ Shitao, *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille-Amère*, p. 17.

⁵¹⁵ Plank, M., *Where is Science Going?*, W. W. Norton and Company, New York, 1932, p. 114.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

lógico da razão e à verificação experimental da sua utilidade. Também Saint-John Perse, poeta, disse no seu discurso de Estocolmo que "toda a criação do espírito é primeiro «poética», no sentido próprio da palavra"⁵¹⁷, pois "uma mesma função se exerce, inicialmente, para o empreendimento do cientista e para o do poeta"⁵¹⁸, e é natural que seja assim, porque nunca uma dedução pode dar-se as premissas de que é deduzida. Na medida em que o pensamento dedutivo é uma modalidade noética derivativa, pelo facto de depender de premissas que são dadas como dogma - e que, por isso mesmo, não requerem dedução - e porque a validade das suas asserções depende sempre da possibilidade de serem derivadas dessas premissas, o racionalismo é circular e tautológico. Não podendo acrescentar nenhuma possibilidade que não esteja já implícita nas premissas de que parte, só a introdução de premissas novas pode alargar o âmbito do campo dedutivo; mas esse dar-se novas premissas é algo que o modo de pensamento racional, no seu fechamento, é incapaz de fazer. O protagonismo do racionalismo funda-se na sua utilidade prática, na sua importância para o modo de vida e o modelo de sociedade a que a imensa maioria dos homens se entrega; utilidade que se caracteriza pelo desejo de máxima eficácia prática nas acções de dominação do meio envolvente - os outros homens incluídos -, e que tem a estatística e a relação causal como os seus aspectos mais salientes. A racionalidade também está presente no âmbito da produção poética - e não pode senão estar -, simplesmente, ela não é aí nem a única modalidade nem a mais importante. De facto, subjugação, qualquer que seja a forma da sua manifestação, não é a finalidade da consumação de arte, nem é o que se visa na acção em arquitetura. Realizar uma obra-de-arte não consiste, portanto, na elaboração de sistemas de proposições susceptíveis de confirmação ou infirmação por julgamento lógico, nem na aplicação de procedimentos técnicos fixados para obtenção consequente de um certo efeito previamente conhecido. Tomando como exemplo a realização de uma gravura em água-forte, a obra-de-arte é a chapa gravada, que não é repetível, os exemplares impressos - as provas da gravura - são tiragens repetíveis, reproduções similaríssimas do gravado na chapa. Então, tanto os procedimentos gerais da gravação por água-forte, como os da impressão das provas, são susceptíveis de serem fixados como

⁵¹⁷ Perse, S. - J., *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 2010, p. 444.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

técnica - e o seu uso pode por isso obedecer a dedução lógica -, mas não a realização desta ou daquela *chapa* específica. Também a consumação de arte, como caminho de individuação, não tem fixação como técnica, porque individuar-se é o singular a determinar-se a si mesmo em cada momento e em cada situação, autarquicamente; tal como realizar uma obra-de-arte é o artista a pôr no mundo um ente completo, irreduzível e nunca antes havido. Então, a dimensão gnósica, e mesmo epistémica, de um fazer artístico - o de cada artista concreto em cada consumação particular -, mostra-se desde logo nas sequências de acções físicas e psíquicas que se concretizam como obra-de-arte e que repousam, necessariamente, no estado do conhecimento actual em que se encontra o próprio artista ao realizá-la. Como escreveu Tàpies, "a arte é uma fonte de conhecimento tal como a ciência ou a filosofia"⁵¹⁹; porém, quando Tàpies submete esse conhecimento à estrita dependência do contexto histórico e cultural de ocorrência, ao afirmar que "as formas caducas não podem servir as ideias novas, [...] não são capazes de agredir a sociedade que as recebe"⁵²⁰, retira qualquer possibilidade de extensão temporal à validade dessa "fonte de conhecimento". A racionalidade dessa afirmação não parece sofrer contestação se for eficácia comunicativa o que se procura - a sua sintaxe é correcta -, a novidade dela é dar conta de um elemento que Duchamp confessou *nunca imaginara que aparecesse introduzido como prática artística, fazer uma coisa para aborrecer* - de facto, agredir - as pessoas; mas parece que isso passou a ser uma condição necessária, já que, a acreditar em Tàpies, a finalidade de uma obra-de-arte é "agredir a sociedade [- cada um dos singulares que constituem o colectivo social -] que as recebe". Porém, a individuação do singular é feita com os outros e não contra os outros; é feita no âmbito de um colectivo social - o *outro* homogéneo de que quer distinguir-se -, mas não contra a sociabilidade dos demais singulares. De resto, que uma sociedade receba e cuide as obras-de-arte - filhas da diferença - é já um gesto muito digno e respeitador da diversidade, o que não acontece com o gesto preconizado por Tàpies, do acolhido agredindo aquele que o acolhe; mas isso, que só diz respeito aos valores de carácter de cada artista, pode bem servir como exemplo de não haver constrangimento de âmbito moral na consumação de arte. Rouault, por exemplo, num exercício claro de

⁵¹⁹ Tàpies, A., *La pratique de l'art*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 51.

⁵²⁰ *Idem*, p. 51.

racionalidade, confessa o seu "medo de cair no arcaísmo, no artifício e na convenção"⁵²¹, ele teme a acomodação ao estabelecido, ao academismo, como coisa impeditiva do seu ensejo de individuação. Na realização de obra-de-arte, o artista mostra-se o homem que é a cada momento - o seu carácter. Tudo aí é ele; é ele que determina o projecto e os meios, é ele que enfrenta as contingências da matéria no decurso do seu uso, é ele que as pensa e que as resolve, seja adequando o projecto às imposições materiais da técnica, seja adequando a técnica às determinações do projecto. No fim, é ele que se tem concretizado na obra que se propôs e que realizou. Na consumação de arte, as variantes de posição gnósica são inumeráveis, diversamente compostas e dinamicamente transitivas. São todas as capacidades intelectivas, todos os conhecimentos, todas as experiências e memórias desse homem que é o artista, que podem ser convocadas na realização da obra, são elas a matéria das relações inauditas que se mostram como obra-de-arte, mas são elas, também, o fundo que informa a deliberação e a acção. Uma vez que a realização de obra-de-arte não é senão o meio da consumação dessa capacidade, é, portanto, o próprio artista o que nela se empenha e o que por ela se modifica - e nenhuma modificação intencional se faz sem episteme. Então, na consumação de arte, o artista é o princípio, é a matéria, é a finalidade; é ele o que modifica e é ele o que é modificado, e essa é a finalidade da consumação de arte. Porém, como a modificação do artista não é perceptível para os outros, é a eclosão da obra-de-arte, como coisa nova no mundo, o que concita as atenções e o que parece ser, então, a finalidade da praxis de um artista. Tal como, para usar um exemplo dado por Mannheim⁵²², a moeda que é dada a um pedinte, e que, por ser a parte visível na consumação de uma acção caritativa, parece ser a essência e a finalidade da acção de caridade - mas de que é só parte -, também a obra realizada pelo artista é só parte na consumação de arte; porém, pelo destaque que lhe vem da imposição ôntica ela é a parte mais visível, mas ao mesmo tempo que se mostra, ela oculta também a finalidade da praxis do artista. Tanto o artista como a obra-de-arte são sempre, em cada acontecimento concreto, situações particulares e irreduzíveis; porém, o (re)conhecimento do que está em causa, como finalidade, numa consumação de arte, "só pode ser apercebido em termos de significado, o qual seria

⁵²¹ Rouault, G., *Sur l'Art et Sur la Vie*, p. 113.

⁵²² Ver, Mannheim, K., *Essays on the Sociology of Knowledge*, pp. 33-83.

essencialmente o mesmo se o seu lugar fosse tomado por qualquer outra"⁵²³ obra-de-arte e por qualquer outro artista, num qualquer outro contexto. Então, o significado da expressão "individuação do singular" só pode ser compreendido como manifestação enquadrada culturalmente e historicamente contextualizada, ou seja, enquanto facto social - um homem isolado não tem de que se individuar. Para se dar conta disso, basta "compreender a configuração social objectiva em virtude da qual há"⁵²⁴ a pressão massificadora e o desejo de discriminação nos singulares. A episteme poética diz respeito, portanto, ao conhecimento da relação causal entre a acção em arquifeitura na praxis de um singular e o estado de individuação desse mesmo singular.

Não somente os homens são seres gnósticos como, na medida em que procuram compreender e modificar o que os rodeia e também a si mesmos, tendem a constituir em episteme esse conhecimento inicial, ou seja, a estabelecer nexos causais com os quais explicam o porquê dos eventos e frequentemente os modificam. Em presença de um qualquer evento novo, a surpresa ou espanto faz-se acompanhar da vontade de lhe conhecer o porquê, seja para aproveitar as vantagens, seja para evitar os inconvenientes. O espanto é explicitado primeiro na interrogação, "que é isso?", como inquirição do nome, porque poder nomear é o fundamento da gnose e o resto parte daí. Conhecido o que é, procura-se compreender o *como* e o *porquê* de ser assim; é então que o conhecimento do nome se aprofunda no conhecimento da causa, ou seja, torna-se epistémico. Que os homens o façam pelo prazer de conhecer ou porque isso lhes permite modificar as coisas de acordo com as suas conveniências não é aqui relevante; o que importa, somente, é a constatação dessa tendência. A episteme acrescenta à gnose - que é a possibilidade de identificar ou reconhecer uma situação - a sistematicidade de uma estrutura teórica de regularidade, nas relações causais que acompanham as ocorrências dessa situação: observação da consequência - ou finalidade -, determinação da origem - ou princípio -, dedução da causa. É, portanto, a partir da descrição interpretativa e da verificação experimental das hipóteses, do *porquê* e do *para quê* de uma ocorrência, que podem desenvolver-se as técnicas para a modificação desse tipo de acontecimento. Acontece que na consumação de arte pode encontrar-se, também, um princípio - o carácter autarca -

⁵²³ *Idem*, p. 45.

⁵²⁴ *Ibidem*.

uma finalidade - a consecução de individuação ou humanização do singular - e uma causa - a acção em arquitetura; pelo que, a manter-se o critério, não poderá negar-se a possibilidade de constituição de uma episteme da consumação de arte, ou seja, a existência de uma episteme poética. Então, na medida em que o território da produção poética - tanto de génese como de incidência - se circunscreve ao próprio artista, qualquer episteme que aí possa constituir-se só pode ser de natureza ética. Por outro lado, sendo epistémica a consumação de arte, também o será o meio pelo qual ela se concretiza, a saber, os conhecimentos exercidos na praxis em arquitetura para chegar a realizar a obra-de-arte. Assim, toda a praxis poética é eminentemente epistémica, seja no acto de criação e realização, seja nas várias técnicas para isso convocadas. Na consumação de arte o princípio e a finalidade são constantes, quanto à causa, ainda que ela seja invariável enquanto modalidade de comportamento, é totalmente aberta na sua execução - no que concerne àquilo que por seu meio é materializado como obra-de-arte. É dessa abertura - que é a essência do agir em arquitetura - que decorre a impossibilidade de circunscrição da diversidade - de facto, irrepetibilidade - nas obras-de-arte. Talvez possa compreender-se bem, agora, a dificuldade com que se debateu Weitz, ao procurar na descrição das obras-de-arte as propriedades necessárias e suficientes, ou um atributo comum e presente em todas elas, para que se pudesse erigir a definição⁵²⁵ do sentido da palavra "arte". Pela natureza ética da episteme poética - pela especificidade da sua incidência exclusiva sobre o próprio singular - várias dificuldades se levantam na sua compreensão, mencionam-se a seguir algumas.

Episteme é o nome que se dá ao conhecimento por determinação da acção causal do que resulta a partir de princípios dados e, portanto, em ocorrências não acidentais, e sempre de algum tipo de que se teve já notícia. Epistémico será, então, o que pode chamar-se um aprofundamento ou densificação de um conhecimento inicialmente adquirido; conhecimento prévio ou primeiro - a que Baumgarten chamou inferior por anterioridade de aquisição - que tende a classificar-se como *crença*, por ausência da demonstração científica que legitima as *certezas*. O princípio da fundação

⁵²⁵ O mesmo mal-entendido, que resulta da incompreensão do que é uma definição de sentido (universal), pode encontrar-se em Pessoa, quando diz que "por uma definição completa, entendo uma que inclui todos os atributos da coisa definida" (in *Textos Filosóficos*); tal como Weitz, Pessoa, confunde descrição e definição de sentido.

epistémica é a suposição do "facto que os fenómenos naturais ocorrem invariavelmente de acordo com uma sequência rígida de causa e efeito"⁵²⁶, cujo conhecimento permitirá antecipar a sua ocorrência e agir sobre eles modificando-os. O prestígio e o respeito pelo conhecimento científico decorrem do sentimento de segurança e de controlo que, por via dele, os homens experimentam nos seus desempenhos quotidianos. Como as relações causais são estabelecidas sempre por registo estatístico da experimentação e por dedução lógica, ou seja por racionalidade noética, a gnose epistémica apresenta-se como incontestável na sua eficácia prática, seja de previsão, seja de modificação dos fenómenos sobre que incide. Sendo um princípio do racionalismo que tudo o que não for razão é irracional e inconsciente, e por isso indigno de crédito e suscitador de engano, descartam-se, como inúteis, quaisquer outros modos do pensamento. Porém, como escreveu Junger, "todo o racionalismo conduz ao mecanismo, e todo o mecanismo à tortura como sua consequência lógica"⁵²⁷; desde logo pela indução de circularidade - que na praxis dos homens quer dizer repetição dia após dia - e, também, por fechamento noético - com a consequente repressão e atrofia de uma boa parte das capacidades psíquicas dos homens⁵²⁸. No caso da episteme poética, ou artística, duas dificuldades maiores se levantam como entrave à sua compreensão na acepção de ciência. Uma tem que ver com a natureza da causa, a outra diz respeito ao logro de se tomar a obra-de-arte como sendo a finalidade da consumação de arte. Acerca desta última dificuldade, considera-se já ter sido dito o suficiente, pelo que só resta sublinhar que a obra-de-arte é a finalidade do exercício de arquitetura, que é, por sua vez, a causa da finalidade da consumação de arte. Quanto à primeira dificuldade, a que resulta da natureza da própria causa, ela decorre do enquadramento ético que rege a relação entre o princípio e a finalidade na consumação de arte e a torna insusceptível de verificação; sobre ela impõe-se alguma consideração mais dilatada. Que, pela sua índole ética, a episteme poética não possa dar origem a uma técnica, é já uma particularidade inusitada numa episteme; mas, também, que a causa, sendo a

⁵²⁶ Plank, M., *Were is Science Going?*, p. 107.

⁵²⁷ Junger, E., *The Forest Passage*, § 30.

⁵²⁸ Goya, legendou a gravura nº 43, da série *Caprichos*, Madrid, 1799, com a frase: "O sonho da razão produz monstros"; Chamfort, afirmou que "no estado actual da sociedade, o homem, parece-me mais corrompido pela sua razão do que pelas suas paixões"; *Maximes et Pensées*, Les Éditions G. Crés, Paris, 1923, p. 6.

modalidade de acção sempre a mesma, não repita a mesma consequência no que resulta visível da sua execução - a irrepetibilidade da obra-de-arte - e, por outro lado, que a verificação da concretização da finalidade não seja pública, mas somente acessível ao próprio artista que a concretiza, são, também, factores de embaraço compreensivo. Referem-se, então, em três apontamentos breves, algumas considerações a propósito dessas três observações. A virtude da episteme, na sua aplicação prática é, como já se disse, a possibilitação da previsão de resultados num acontecimento ou, também, a provocação intencional desse acontecimento por via do desenvolvimento de uma técnica adequada. Porém, o facto de todas as técnicas serem, necessariamente, epistémicas, não autoriza a inversão dos termos na dedução, ou seja, não significa que toda a episteme dê, necessariamente, origem a uma técnica; é esse o caso, justamente, no domínio da episteme ética. É certo que no âmbito da psicologia do comportamento e na ciência cibernética se desenvolvem técnicas de condicionamento, mas nesse caso não se trata já de ética e, possivelmente, nem mesmo de moral; será, talvez, uma forma sofisticada de domesticação e um modo não explícito de subjugação - pensa-se aqui na cibernética dos sistemas observados e incidindo só sobre seres humanos. Sendo que a finalidade da consumação de arte é a individuação do singular que a concretiza, a causa será, já foi dito, um certo modo de comportamento, pois é nele que se mostra o que cada homem é - no comportamento habitual de cada singular exhibe-se o grau da sua massificação e individuação. Mas esse comportamento, no artista, não é senão a acção em arquifeitura que, por definição, é concomitância do físico e do noético em autodeterminação plena, cuja manifestação requer, e ao mesmo tempo consolida, um carácter autarca no singular. Se a prossecução ética se fizesse por aplicação de alguma técnica, não somente a atribuição de valor às disposições teria de estar normativamente fixada, como os comportamentos seriam a mera execução mecânica de algoritmos totalmente determinados quanto à sua finalidade. O segundo apontamento diz respeito ao modo de acção em arquifeitura como causa de individuação. No que concerne à realização da obra-de-arte poderá dizer-se que, em termos de teoria, ela é formal, na medida em que sendo modalmente determinada, a sua actualização é, todavia, indeterminada, o que significa que é totalmente aberta quanto ao seu preenchimento concreto, ou seja, quanto aquilo a que pode aplicar-se e quanto ao que pode resultar do seu exercício.

Então, na consumação de arte, ou produção poética, a acção em arquitetura que aí se concretiza tem, aparentemente, duas finalidades: por um lado, a sua prática reiterada interioriza-a como comportamento habitual do artista, formando-o eticamente; por outro lado, e na medida em que a sua prática supõe sempre a realização de uma obra original, a finalidade dos actos assim determinados confunde-se com a finalidade da acção da sua determinação. As duas situações poderão ser mais ou menos claras para o artista; porém, para quem assiste em exterioridade, é a obra-de-arte que, pelo seu destaque, aparece como sendo a finalidade desse modo de comportamento. A imprevisibilidade, para os outros, da forma irrepetida de cada obra-de-arte introduz o terceiro apontamento que, resultando dos dois precedentes, decorre da própria natureza ética da praxis singular. Na medida em que um singular se conduz a si mesmo, é a ele próprio que cabe determinar o valor e a finalidade das acções que leva a cabo e, por isso, só ele estará em condição de poder julgar a adequação e o grau de conseguimento dos seus actos. De facto, só o próprio pode fazer julgamentos de ética. Qualquer julgamento da sua acção feito por terceiros é já necessariamente moral - mesmo se não se toma a norma social como modelo. Isso aplica-se tanto à consecução de humanidade, ou individuação do singular, como, e até de maneira mais notória, à interpretação da obra-de-arte realizada.

CAPÍTULO III

OBRA-DE-ARTE

III. 1. Onticidade e ontologia

A expressão "obra-de-arte" usa-se para referir duas situações principais, das quais uma é ôntica, pois o que é referido é uma entidade física, e a outra é metafísica, pois o que, então, é referido é um estatuto social - justamente o valor que acompanha cada acontecimento a que a instituição decida atribuir esse estatuto. Em ambas as situações, porém, é sempre requerido algo físico. No que respeita à questão da origem, e às diferenças entre cada uma das situações, o assunto foi já visto anteriormente; neste capítulo, será só sobre o próprio ente obra-de-arte - as *coisas* para que se aponta chamando-lhes obra-de-arte e constituindo-as lugar de atenção dos homens - que incide a análise. De qualquer maneira, seja qual for a modalidade descritiva - ontológica ou sociológica - e o ambiente social do contexto - antropológico ou tecnológico - em que a expressão "obra-de-arte" é usada, os campos semânticos dos nomes que a compõem - a palavra "obra" e a palavra "arte" - não sofrem qualquer modificação. Assim, não será pelo facto da expressão ser usada para nomear, por atribuição institucional, não importa o quê como sendo obra-de-arte que a palavra "obra" passa a deixar de referir uma coisa realizada por técnica, ou que a palavra "arte" deixa de referir uma capacidade. De facto, a palavra "obra" não só refere sempre algo ôntico - material - como obriga, também, a que esse objecto - a obra - seja o resultado de alguma modificação intencional dos materiais usados, concretizada por técnica. Assim sendo, torna-se claro que não há obras originadas por natureza, nem há obras imateriais. Uma obra é sempre uma produção de técnica concretizada sobre matéria; mesmo no caso das chamadas obras-de-arte digital - que tende a dizer-se que só existem virtualmente e não fisicamente - o facto é que elas têm sempre um suporte material. A imaterialidade da obra-de-arte digital é similar à imaterialidade da fama; se não houver um qualquer suporte de memória que a preserve - dispositivos electrónicos no caso do ficheiro digital, homens no caso da fama - ela simplesmente extingue-se. Ora se nem a relação semântica das palavras "arte" e "obra" nem a inevitável materialidade das obras-de-arte constituem qualquer problema quando ela

é pensada como resultando da consumação de arte por um artista, o mesmo não se passa quando ela é pensada como estatuto e mero facto institucional. Então, mesmo se o tema da existência material da obra-de-arte foi já objecto de alguma consideração anterior, ele merecerá, ainda assim, mais alguma atenção suplementar; atenção que não será supérflua, como clarificação do terreno conceptual, tendo em conta a natureza dos problemas que se colocarão aquando da análise da obra-de-arte como facto social.

Independentemente dos vários nomes pelos quais as diferentes obras de técnica são atribuídas a cada ramo particular de actividade - carpintaria, pintura, cerâmica, tipografia, etc. -, há um certo tipo de obras em que se sobrepõe à importância da denominação do ramo de actividade a designação "de-arte". Entre as obras-de-arte, umas recebem o nome porque são trazidas à existência como resultado de certo tipo de produção - no caso do singular que possui e consome arte -, outras, porque mesmo existindo já como objectos no mundo, são retiradas ao seu enquadramento habitual e, sob certa circunstância, declaradas com esse estatuto - no caso da instituição. No caso em que é a acção do artista a origem das obras, elas são, como foi visto, o produto de um certo modo de acção e de relação com as técnicas. Nesse caso o atributo mais evidente das obras-de-arte é a sua unicidade ôntica e a irrepetibilidade da sua produção - enquanto concepção/realização da obra que resulta - em cada acto de consumação de arte. A situação poderá parecer bastante ambígua nos casos em que o substrato físico sendo mais velado parece nem sequer existir; isso acontece sobretudo com o uso de técnicas computativas e com os ficheiros de dados digitais que resultam, mas, também, quando a obra-de-arte, sendo realizada num material, se dá a *ver* ao espectador por mediação - como acontece na representação teatral e na interpretação musical, nas obras de gravura, fotografia e fundição. Então, dizer da obra-de-arte que ela é única e que o acontecimento da sua produção é irrepetível não é o mesmo que dizer que a forma criada é irreproduzível ou inimitável - situação que o simples facto da materialidade da sua existência desde logo autoriza. No caso do texto teatral e da partitura musical, eles carecem, geralmente, como condição *sine qua non* da sua existência para o espectador, da mediação dos actores na representação do texto e dos instrumentistas na interpretação da partitura,

mediação que ao dar a ver a forma, oculta a presença do objecto original. A situação é particularmente evidente na obra-de-arte musical, em que a notação da composição musical em partitura - que só se torna som, e só é audível, pela execução dos instrumentistas interpretando esses signos grafados nas pautas e traduzindo-os em sequências de conjuntos organizados de sons - inexistente para grande parte dos espectadores ouvintes. Claro que, também aqui, a cada vez que uma música seja interpretada a reprodução será sempre diferente, embora no original nada mude. A ocultação da obra original é semelhante no caso da realização de cópias por meios mecânicos e electrónicos. A reprodução, no entanto, é só um dos modos possíveis de publicação das obras-de-arte e contribui para a sua divulgação mais ampla. Ela afecta, sobretudo, o estado do conhecimento dessa obra pelos singulares do colectivo social - tanto quantitativamente como qualitativamente -, dado que, na maior parte dos casos, a relação directa com o original - que é numericamente um - está reduzida somente a alguns singulares e em certos casos a sua compreensão poderá exigir conhecimentos técnicos algo complexos, que nem todos possuem. Se a exibição do original publica a existência da obra-de-arte, a sua reprodução em larga escala dissemina-a e, na medida em que a torna massivamente pública, fá-la mais conhecida, propiciando a condição de aquisição do que se chama fama. Nada disso, porém, tem qualquer implicação na própria obra realizada e tem menos ainda na acção pela qual o artista a realizou. Porém, tudo é diferente nos casos em que a instauração da legitimidade de algo poder ser chamado obra-de-arte, decorre de um mero acto de atribuição institucional; então, alguns focos de problematidade se levantam. Afim de evitar ambiguidades, deixa-se claro que o conceito de "facto institucional", que tem vindo a ser usado, é tomado na acepção em que Searle o apresenta⁵²⁹; então, enquanto facto institucional, "o *tipo* de coisa em questão é [...] [uma obra-de-arte,] só porque as pessoas acreditam que ela é [...] [uma obra-de-arte], se [...] [a designação «obra-de-arte»] «implicar ser olhado como, usado como, ou acreditado ser [obra-de-arte]»"⁵³⁰. Uma primeira dificuldade que logo se coloca é a substituição da definição de sentido do nome pela circularidade auto-referencial implicada nesse tipo de atribuição que faz de qualquer coisa uma obra-de-arte, pelo simples facto dessa coisa passar a ser chamada, vista e usada como

⁵²⁹ Ver o capítulo "Creating Institutional Facts", Searle, J., *The Construction of Social Reality*, pp. 31-57.

⁵³⁰ *Idem*, p. 33.

obra-de-arte - tal como um elefante poderá ser um gato, se for chamado, visto e usado como gato -, auto-referencialidade que conduz a regressão infinita qualquer tentativa de indagação de fundamento ontológico. Outra dificuldade deriva da manutenção, no actual *status quo* - mesmo que somente em aparência -, das categorias tradicionais na estrutura da relação entre artista e obra-de-arte e, também, entre espectador e obra-de-arte; porque agora, de facto, é à instituição mundo-da-arte que cabe originar e organizar a totalidade do fenómeno artístico - fundação do facto institucional, direcção ideológica, funcionalidade operativa -, mesmo se ela se apresenta como entidade meramente incentivadora e divulgadora das obras dos artistas. A inovação é que o acto criador da obra-de-arte já não é uma modalidade de produção por técnica mas, sim, um mero baptismo legitimador, à imagem daquele pelo qual "o pão e vinho da realidade é transfigurado, através de algum obscuro mistério, na indiscernível carne e sangue do sacramento"⁵³¹. Essa deslocação da origem, que é dissimulada e tem consequências ao nível daquilo que os singulares desse colectivo social olharão, usarão e acreditarão ser uma obra-de-arte, será complementada na educação pela glorificação das práticas colaborativas, assim como pela condenação do comportamento em arquifeitura dos singulares autónomos, como manifestação de egoísmo. Na medida em que a instituição social, sendo meramente formal, se materializa em atitudes de homens concretos - que sempre tendem a subjectivar -, é necessário um corpo normativo - mesmo se tácito e não explícito enquanto prática usual - que garanta continuidade à orientação ideológica geral, indiferentemente do funcionário particular que, em diferentes níveis e em diferentes tempos, assume a tomada de decisão. A institucionalização do fenómeno artístico é uma herança do século XX que não cessa de se aperfeiçoar em eficácia operativa. Uma das suas consequências é que a determinação de algo ser ou não ser uma obra-de-arte reside agora na simples atribuição de um estatuto validante, de acordo com a norma em vigor. Assim, o que estiver fora da norma, estando fora-da-lei, não tem sequer o direito de pertença ao campo de onde se extraem as obras-de-arte. Outra consequência constatável é que qualquer objecto, situação ou interacção é susceptível de ser declarado obra-de-arte; talvez, por isso, a própria expressão "obra-de-arte" seja

⁵³¹ Danto, A. "The Artworld", p. 580.

muitas vezes substituída por outras que se consideram mais abrangentes e adequadas ao actual estado de coisas, como é o caso da expressão "objecto artístico" e "objecto estético". Estar fora da norma pode ser, porém, uma situação momentânea, já que a própria transitividade dos interesses e da moda social pode passar a integrar muito rapidamente domínios antes excluídos, como novos territórios de recrutamento de *candidatos* à apreciação para a eventual atribuição do estatuto de obra-de-arte; é o chamado procedimento de artifização. Claro que o processo contempla igualmente a possibilidade da execução inversa, mas seja porque a acção de exclusão supõe a crítica do momento prévio em que se fez a escolha inclusiva do que então se excluí, seja pelos eventuais incómodos económicos, isso tenderá a fazer-se sem publicidade, por mero ostracismo e esquecimento. É, pois, a pertença à norma - e não mais a posse de arte e a sua consumação - o que confere, agora, a relação de consanguinidade artística. As obras-de-arte do passado - noção assaz fluida - gozam do privilégio de tolerância por lhes ser atribuído algum valor como documento histórico e, sobretudo, económico. A variabilidade da definição dos territórios artísticos e o próprio conteúdo da norma atributiva estão indexados às determinações conjunturais e teleológicas do colectivo social. Porém, a fluidez adaptativa abre, neste domínio, um enorme campo de manobra, em que a prática da artifização é um dispositivo de enorme flexibilidade e valia, tanto para a miscigenação cultural e a integração dos fluxos migratórios com diferentes origens e tradições, como para a concretização das sínteses necessárias à edificação de uma cultura única e de um sistema de implantação global. Sob o pretexto da tolerância e da integração social da diferença, é a diversidade que, de facto, se vai extinguindo. No que concerne à atribuição do estatuto de obra-de-arte - que se mostra justamente nos actos de publicação e de difusão - ela pretende-se neutra, mas é qualificada hierarquicamente, sendo, por isso, necessariamente portadora de algum grau de subjectividade. Porque, justamente, os julgamentos de que decorre a aceitação de alguma coisa como obra-de-arte são decisões de homens concretos, com as suas simpatias e antipatias particulares sempre marcadas por traços de subjectividade. A redução do grau de subjectividade nos veredictos electivos consegue-se, então, por cooperatividade processual e por decisão colegial na avaliação. Além disso, a dignidade da atribuição do estatuto de obra-de-arte é correspondente à dignidade da instituição que o atribui, o que dá lugar a que se

formem sempre, desde a origem, níveis hierarquicamente diferenciados de valor de legitimação e respectivo acompanhamento de prestígio social. A posição hierárquica das entidades mais prestigiadas tende a originar os modelos que orientam a actividade das posições inferiores. Fica claro, então, que se a atribuição de origem da obra-de-arte - ou à acção de produção do artista ou à validação pela instituição social - em nada muda o que concerne às questões da sua onticidade, o mesmo não pode dizer-se no que concerne às questões da sua ontologia.

Se o nome diz a situação não analisada, a ontologia diz o todo da predicação de ser da situação, pelo que, de certa maneira, essa enunciação dos atributos é a descrição da situação já com alguma análise. A ontologia da obra-de-arte é o empreendimento de descrição analítica do que é ser obra-de-arte. É dela que se extrai a definição do sentido da palavra "obra-de-arte", que, na medida em que permite identificar o tipo de obra que por ela é referido, discriminará um certo tipo particular de obra, que é de-arte, de todos os outros tipos de obra que não são de-arte; é esse conhecimento que permitirá esclarecer que se está perante uma obra-de-arte. Ao longo do primeiro capítulo deu-se conta de muitos dos mal-entendidos acerca da erecção das definições de sentido e da enorme dificuldade que, por via deles, envolve um tal cometimento. Então, visava-se somente o âmbito teórico do fenómeno. Porém, a situação está longe de ser mais simples quando se trata do fáctico - que, de resto, tem sempre o seu lastro metafísico; pois a compreensão é sempre teórica e faz-se, inelutavelmente, sob o auspício da linguagem - cujas vicissitudes contextuais de uso nem sempre pressagiam facilidade. No caso da palavra "obra-de-arte" é, talvez, a confusão gerada pelo uso indiscriminado das palavras "arte" e "obra-de-arte", como se fossem sinónimos e referissem a mesma situação, o que exponencia o grau da dificuldade. Sendo "arte", como já foi dito, o nome que refere uma capacidade que é atributo do singular que a possui, então será somente no possuidor da capacidade que pode encontrar-se o que faz com que a palavra "obra-de-arte" refira um tipo de obra diferente das demais. É só na modalidade da acção de consumação dessa capacidade nomeada arte que pode encontrar-se o que é comum a todas as obras-de-arte, mas, também, o que é específico dos singulares que a possuem. De facto, isso foi já feito; relembra-lo, serve só para trazer à presença o enquadramento global do fenómeno,

que tende a esbater-se aquando da análise separada das partes. Na descrição sociológica do fenómeno artístico tudo se resume ao cânone normativo e ao contexto, eles determinam o padrão do gosto, mas não necessariamente as tendências particulares dos funcionários da instituição, pelo que continua a subsistir a possibilidade de alguma subjectividade. Numa consumação de arte, cada artista usará as técnicas que decidir como adequadas para a concretização da obra-de-arte a realizar; pelo que não há limitação de material, nem de técnica, assim, a obra-de-arte pode ser realizada com qualquer técnica e em qualquer material sem que isso seja determinante na designação de espécie. É, justamente, essa variedade indeterminada de possibilidades de concretização que, de uma maneira geral, os teorizadores tomam como sendo impeditiva da existência de algum atributo comum a todas as obras-de-arte e, por consequência, de alcançar-se uma definição de essência que seja inclusiva de toda essa variedade. Fixando-se somente no relevo que a obra-de-arte adquire pela sua onticidade, pela sua presença como entidade nova no mundo, vêm "[n]a definição do sentido e do meio material que lhe é aplicável e no qual a obra de arte é tornada objectiva [os elementos que] devem necessariamente fornecer-nos os princípios de subdivisão nas várias artes"⁵³². Assim, organizam as obras-de-arte em grupos determinados de acordo com o conjunto de técnicas ou de materiais usados, chamando-lhes a arte da pintura, a arte da escultura, a arte da música, do teatro, da dança e por aí adiante; ao conjunto de todas elas chamam "as artes". Então, mesmo quando a descrição é ontológica e a obra-de-arte é pensada num enquadramento social determinado por antropologia, a pretendida ontologia da obra-de-arte acaba por ser, de facto, ontologia da obra de pintura, ontologia da obra de música, etc., ou, então, uma quimérica ontologia "das artes", coisa abstracta que não podem saber o que seja, por não saberem defini-la - armadilhas do idealismo. Num tal cenário, a capacidade arte - de que nem chegam sequer a ter notícia - diluiu-se em capacidade para executar esta ou aquela técnica. É desta maneira que a palavra "obra-de-arte" fica reduzida, na descrição de ontologia, à mera execução técnica, e, na descrição de sociologia, a um conjunto de normas sociais. Por outro lado, pensar uma obra-de-arte como sendo um modo de expressão, como pretendem outros teorizadores, conduz a

⁵³² Hegel, G. W. F., *The Philosophy of Fine Arts*, Vol. III, G. Bell and Sons, London, 1920, p. 14.

que se procure - para não se cair em completa indeterminação de espécie, ou em dispersão e mesmo subjectivismo extremo quanto ao que elas exprimem - um conteúdo da comunicação que seja exclusivo das obras-de-arte, e que sendo um atributo delas, seja comum a todas. É essa mesma procura de um atributo distintivo - que por comunhão universal unifique, como um mínimo denominador comum observável, toda a imensa variedade de obras-de-arte numa mesma espécie - que vai dar origem às afirmações do belo ou da imitação como sendo a determinação essencial na definição do sentido de "obra-de-arte". Porém, como a essência se liga com a finalidade, a afirmação da própria expressão enquanto finalidade, e por isso mesmo como essência da definição do que é a obra-de-arte, faz desta um acto de comunicação, o que em vez de a diferenciar, a indiscrimina, por inclusão, como um dos vários meios de expressão. Porém, a recepção de uma obra-de-arte como intelecção de um conteúdo, seja ela tomada ou não como acto expressivo, é sempre o resultado de um acto de interpretação do espectador procurando compreender o que tem perante. A consequência disso é que, sendo os homens diferentes, podem sempre interpretar de maneira diferente uns dos outros, ou seja, pode atribuir-se a expressão de conteúdos diversos a uma mesma obra-de-arte, cuja forma, no entanto, é invariável. Mas uma obra-de-arte, na sua onticidade, apresenta o que ela é, da mesma maneira que uma nespereira ou uma bicicleta apresentam o que elas são. Então, só chegando a considerar o facto das rodas da bicicleta se moverem como uma acto expressivo da bicicleta ou a geração de nêsperas como a expressão da nespereira poderá chegar-se a considerar algo presente na obra-de-arte como sendo a sua expressão. Na medida em que o que se toma como sendo a expressão depende da interpretação, a única característica comum a todas as obras-de-arte, nesse caso - uma vez que todas elas são ditas expressão -, seria o facto todas elas serem interpretáveis. Mas isso não só não é distintivo da obra-de-arte, como nem é sequer um atributo dela, mas sim dos homens, já que a interpretação não pertence ao que é interpretado mas àquele que interpreta. Se a obra-de-arte for tomada como realização de um artista, o âmbito será antropológico e a descrição de ontologia, mas, podendo edificar-se a partir de diferentes atributos, o mero facto do enquadramento ser antropológico não garante a validade de todas as formulações. Tomem-se por princípios da capacidade arte os atributos das obras-de-arte realizadas nas várias consumações - atributos que

não chegam a ser sequer princípios da obra-de-arte - e acabar-se-á com as conhecidas listas de condições necessárias e suficientes, que não são nem uma coisa nem outra. A constante de imprevisibilidade e de possibilidade de "novas criações, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras"⁵³³. Se, porém, a obra-de-arte for tomada como algo que resulta da simples atribuição institucional de um estatuto social, tudo se torna mais fácil, mas, então, o mais a que pode chegar-se na descrição sociológica, como pseudo ontologia, é ao estabelecimento de modelos formais e de códigos de regras. Tomem-se por princípios da obra-de-arte os actos da atribuição institucional do estatuto e conhecer-se-ão os protocolos de validação e os procedimentos normativos da atribuição, mas não a relação semântica que liga a palavra "obra-de-arte" à situação que é por ela referida. O uso da palavra torna-se obscuro e, então, "para aqueles que não estão familiarizados com a matriz, é duro, e talvez impossível, reconhecer certas posições como ocupadas por obras-de-arte"⁵³⁴. No caso em que se retira aos homens concretos possuidores de arte, a posição de origem das obras-de-arte, que se atribui, como alternativa, a outros homens concretos que se exercem como funcionários sob a autoridade da instituição "mundo-da-arte" - que além de dispensadora do estatuto decide também os critérios dessa dispensação -, então qualquer coisa em qualquer momento pode ser nomeada obra-de-arte; assim, o que supostamente constitui a condição suficiente e necessária - o crisma institucional -, é algo difuso e mutável. A crítica que se faz do uso da definição de essência, como tendendo para a abstracção e parecendo perder de vista cada obra-de-arte concreta, é falaciosa - porque é sempre a partir da experiência de obras-de-arte concretas que se erige o universal, e com ele a relação semântica na convenção de linguagem, ou seja, a definição do sentido da palavra como apontador do que por ela é referido. A mesma crítica, invertendo os termos, pode ser igualmente dirigida às descrições sociológicas enquanto pseudo definição, que tomando cada caso particular como se fosse a própria totalidade, não pode senão chegar à elaboração de matrizes estatísticas, a partir das quais se estabelecem as tipologias de normalidade, o que sempre se faz por médias aritméticas e, por conseguinte, em abstracção, pelo que nenhuma obra-de-arte concreta lhe corresponderá exactamente. Por não poderem

⁵³³ Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", p. 32.

⁵³⁴ Danto, A., "The Artworld", p. 584.

aceitar que arte seja uma capacidade dos singulares - e, sobretudo, que seja somente de alguns -, o corpo de teóricos da instituição "mundo-da-arte" só pode declarar a impossibilidade de se erigir uma definição do sentido da palavra "obra-de-arte". No fim, porém, nada disso tem qualquer importância e serve somente para passatempo especulativo e construção de carreiras profissionais, nada acrescentando ao esclarecimento do que é referido pela palavra "obra-de-arte". A procura de generalização, no exercício de ontologia, depende da linguagem e do seu uso na comunicação intersubjectiva, ela é um traço do conhecimento dos homens. Sem uma determinação clara dos princípios, não poderá haver conhecimento da finalidade, o que levará a presumir a carência desta e, daí, a inutilidade da obra-de-arte e o desinteresse do artista. Por isso, não espanta o florescimento da concepção de arte pela arte.

III. 2. Finalidade da obra-de-arte

No âmbito da prática, a ignorância da técnica reduz a finalidade das acções ao acaso. No âmbito da teórica, a indeterminação dos princípios leva à ignorância da finalidade e, por conseguinte, à impossibilidade de episteme. No que diz respeito ao discurso indagatório acerca do fenómeno artístico - em que as palavras "arte" e "obra-de-arte", sofrem a contínua gemação semântica por parte dos teorizadores, e que a partir daí se vulgariza como prática geral -, perguntar pela finalidade da obra-de-arte depois de ter respondido à pergunta acerca da finalidade da consumação de arte poderá parecer uma mera duplicação do assunto. Isso, porém, não será senão, por assim dizer, uma simples ilusão de óptica provocada pela falsa sinonímia atrás referida. Porque tendo sido já demonstrada a falácia do uso desses dois termos e mostrada, igualmente, a diferença categorial entre ambos - lembre-se que "arte" é o nome de um atributo de um ente, e que "obra-de-arte" é o nome de um ente -, então, a procura de resposta para a pergunta acerca da finalidade da obra-de-arte, à qual, de facto, ainda não se deu resposta, mantém toda a pertinência e reassume a importância que parecia ter perdido. Quer se considere ou o artista ou a instituição, como sendo a origem da obra-de-arte, isso não será determinante para a questão da finalidade desta porque, em qualquer dos casos, sempre há qualquer coisa que é nomeada como sendo

uma obra-de-arte; algo que sendo inescapavelmente ôntico, enquanto entidade concreta, não tem a sua existência dependente de qualquer teoria. A realização de uma obra-de-arte não é, para o artista, senão o meio pelo qual ele consoma a sua capacidade. Porém, depois de concretizada a obra-de-arte, ela terá para o seu autor a mesma finalidade que terá para qualquer outro espectador. Que a obra que resulta desse agir em arquitetura seja incidental no âmbito da consumação de arte, não significa que ela é acidental no que concerne à sua *forma*. Que a relação implicada no acto da sua realização não é transferível para o âmbito da existência concreta da obra-de-arte, enquanto facto no mundo, foi algo que ficou mostrado no capítulo anterior. A obra-de-arte é um produto de técnica, ela é, justamente, o que advém ou resulta de uma certa modalidade de comportamento, por exercício do qual o artista actualiza a sua capacidade artística. Então, a obra-de-arte é a finalidade da realização em arquitetura, mas ela não é nunca a finalidade da consumação de arte; ela é a finalidade do modo de comportamento do artista na consumação de arte, mas não é a finalidade dessa consumação. É por isso que a cada nova actualização de arte, ainda que a modalidade da praxis do artista seja sempre a mesma, o que por ela se realiza, sendo sempre uma obra-de-arte, é sempre diferente em cada consumação e não a repetição da anterior. Para a instituição cultural, que decide que "coisas diversas e heteróclitas - e finalmente não importa o quê - podem fazer a função de obra [...] numa transubstanciação tão obscura e adorável como a da eucaristia"⁵³⁵, a obra-de-arte é o que resulta do acto deliberativo de um funcionário ou de um grupo de funcionários da instituição, mandatados para esse fim. Mas aqui, também, mesmo se a obra-de-arte é o meio por via do qual a instituição exerce a sua utilidade, não é essa a finalidade da obra-de-arte - por isso é mantida a estrutura discursiva tradicional e a aparência de continuidade operativa da posição de artista. Sem a existência de obras-de-arte, não haveria nem museus nem galerias de exposição, curadores, programadores culturais e directores artísticos, não haveria salas de espectáculo, nem concertos, dança ou teatro, nem as "hordas de turistas que se comprimem para os museus"⁵³⁶, no exercício omnipresente da ocupação útil do tempo. Sem a existência de obras-de-arte não haveria toda a vasta panóplia de relações que constitui um amplo

⁵³⁵ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, pp. 10-11.

⁵³⁶ *Idem*, p.14.

ramo da economia. Ao assumir a determinação do que é ou não é obra-de-arte, a instituição toma, simultaneamente, a rédea da educação e da cultura neste domínio - "a maioria das nossas instituições sociais", escreveu Chamfort, "parecem ter como objecto a manutenção do homem numa mediocridade de ideias e emoções"⁵³⁷. Porém, isso não faz com que a finalidade da obra-de-arte seja possibilitar a existência dos funcionários e das instituições ou promover a mediocrização da vasta massa social. Uma obra-de-arte, após a sua posição como coisa no mundo - seja realizada por um artista ou legalizada pela instituição -, deve a continuidade da sua permanência material e da sua conservação, enquanto tal, ao bom acolhimento que lhe é dispensado no seio do colectivo social - quer seja um só singular que a tome em guarda, quer seja um grupo organizado de singulares. Então, que ela não seja desprezada e que não a deixem corromper-se e perecer, mostra já que vêm nessa obra-de-arte alguma finalidade. Será, portanto, no âmbito dessa relação de interesse que os homens estabelecem com as obras-de-arte, que tem de ser encontrada a resposta à pergunta acerca da sua finalidade. Nesta fase da indagação, porém, já pouco interessa a maneira como isso que se tem perante veio a ser uma obra-de-arte; o facto é que, uma vez aceite como tal pelo singular que com ela se relaciona, a única coisa que conta é que ela existe na qualidade de obra-de-arte. Antes de se procurar a resposta acerca da finalidade da obra-de-arte, convém, primeiro, esclarecer o que é a finalidade de uma coisa ou, melhor dito, qual é o sentido da palavra "finalidade". Na fala do dia-a-dia, a pergunta pela finalidade das coisas enuncia-se, em geral, em proposições na forma, "para que serve isso?". Servir é ser útil, poder ser usado, ter um préstimo. Porém, a utilidade e o préstimo não são atributos das coisas, nem mesmo nas ferramentas. Acontece que as coisas não são nem úteis nem inúteis, as coisas são o que são; a utilidade é um modo da relação dos homens com as coisas que os rodeiam. Chama-se finalidade, então, ao uso que se atribui a cada coisa - seja ela de existência natural, seja ela produzida por técnica - e que se reconhece geralmente como sendo a sua utilidade ou função adequada. No caso de produções de técnica, a utilidade ou finalidade da coisa produzida está implicada no princípio determinante da sua produção. As árvores não têm por finalidade *dar* madeira, mas quando os homens

⁵³⁷ Chamfort, S. R. N., *Maximes et Pensées*, p. 41.

descobriram que podiam transformar uma árvore em madeira, então essa passou a ser uma finalidade das árvores, de que se fazem grandes plantações com essa *finalidade*. Um ornitófilo poderá muito bem plantar árvores com a finalidade das aves terem onde nidificar, mas essa será, aos olhos do homem vulgar - para não falar sequer dos industriais das madeiras -, uma finalidade no mínimo exótica e sem qualquer valor prático para os homens; ou seja, é uma plantação inútil, sem finalidade - ainda que suficientemente genuína e válida para o amator de aves. A finalidade decorre, então, do princípio da acção e dos usos possíveis que os homens descobrem para as coisas, pelo que uma mesma coisa poderá ter tantas finalidades, quantos os usos que os homens descubram para ela.

Encontram-se, no que concerne à finalidade da obra-de-arte, teorias diversas e discursos para todos os gostos; o que não pode causar espanto, porque, em bom rigor, a finalidade das coisas está nos homens que as utilizam. Por outro lado, também aqui, como na generalidade das teorizações, a ligeireza de uso das palavras propicia ligeireza de pensamento e a consequente formulação de sequências de argumentação circular e autocontida, ou, então, simplesmente absurda. A névoa semântica que envolve a construção de teorias é mais propícia ao obscurecimento dos assuntos do que à sua clarificação. Na generalidade das teorias erigidas a partir de descrições ontológicas, é suposto que a obra-de-arte seja portadora da sua finalidade, quer dizer, que ela possua a sua finalidade na forma de um atributo exibido. Assim, é no seguimento desse tipo de concepção que as predicações de imitação e de beleza chegam a ser apontadas como o que confere finalidade à obra-de-arte; nas teorias da experiência estética é a expressão. Catarse e educação são outros exemplos de finalidade atribuída à obra-de-arte. Que a finalidade da obra-de-arte seja a imitação é um disparate, simplesmente, uma obra-de-arte não imita, ela é; e imitaria o quê... outra obra-de-arte? Quando muito é ao artista que pode atribuir-se o recurso às técnicas de *imitação* ao realizar a obra, sugerindo algo por imitação ou cópia. Se a prática de imitação constituísse a finalidade, então, quanto maior fosse a semelhança exibida, mais a finalidade da obra-de-arte seria concretizada, mas de que maneira e em quê? Enganando os pássaros como as uvas pintadas por Zeuxis? A imitação é, sob a forma de hipocrisia, um estado disposicional, mas é, também, um comportamento, uma

prática social quotidiana bastante generalizada na aprendizagem e no relacionamento entre os homens, facto que se denuncia no enraizamento cultural - mimese comportamental e transmissão por educação - e elucida bem acerca da construção do ambiente social. Na realização da obra, o simulacro de formas é uma aplicação de técnica; realizar uma imitação não supõe qualquer acto de concepção, é um simples exercício de perícia na execução da técnica - seja a ajuntar sons, a desenhar palavras, a pintar figuras, a representar personagens. Enquanto técnica, sendo adequada para alcançar o resultado para que foi constituída, a imitação não é melhor nem pior do que qualquer outra. Tal como qualquer outra técnica, a de imitação pode ser usada, e é usada, sempre que for a que convém ao artista na realização da obra-de-arte. Mas nem um cacho de uvas pintado sobre uma tela imita um cacho de uvas nem a legenda por baixo da pintura de um cachimbo, por Magritte, imita letras, palavras ou uma frase - limitando-se, somente, a ser tudo isso: letras, palavras, uma frase... e os significados respectivos. O exemplo é extensível, *mutatis mutandis*, a todos os tipos de obra-de-arte. Se num dado momento da coreografia do bailado *L'Après-Midi d'un Faune*⁵³⁸, é suposto que Nijinsky imita uma masturbação, então a imitação foi fraca; mas será que se pretendeu mesmo uma imitação? Terá Rodin, pretendido imitar duas mãos em *O Segredo*⁵³⁹? E o que é que foi imitado por Picasso em *Guernica*⁵⁴⁰ ou por Mahler na *Ressurreição*⁵⁴¹? A mera formulação dos problemas basta para dar origem a umas tantas perguntas em que, por si só, se mostra bem a fragilidade da sustentação teórica deste tipo de hipóteses; perguntas que se enunciaram como mera figura de retórica para mostrar o sem sentido do que nelas é perguntado. Argumentação idêntica é possível, e igualmente válida, seja para a afirmação do belo, seja para a afirmação da expressão, como outras possíveis finalidades da obra-de-arte. Ao contrário da imitação, em que há sempre, necessariamente, um original que se copia - e que sendo prévio à imitação lhe serve de modelo -, no caso do belo não parece haver qualquer possibilidade de existência de modelos gerais fixados, seja como exemplo para cópia, seja como referência para a aferição do valor do resultado; o que mostra a falência da

⁵³⁸ Nijinsky, V., *L'Après-Midi d'un Faune*, coreografia de *ballet* sobre a peça musical homónima de Claude Debussi, para os Ballets russes, de Sergei Diaghilev, Paris, 1912.

⁵³⁹ Rodin, A., *Le Secret*, escultura em mármore, 89 cm x 49,7 cm x 40,7 cm, Musée Rodin, Paris, 1909.

⁵⁴⁰ Picasso, P., *Guernica*, óleo sobre tela, 3,49 m x 7,77 m, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

⁵⁴¹ Mahler, G., 2ª Sinfonia - dita *Ressurreição*, textos de F. G. Klopstock e Mahler, 1888-1894.

pretensão de objectividade em julgamentos de gosto, ou do índice de beleza concretizado numa obra-de-arte. As definições, tanto do sentido da palavra, como de padrões de referência do belo, ou são subjectivas ou são lacunares e contextuais. Mesmo que se tomem como norma do belo definições de ascendência agostiniana, como quando se diz que o belo é a "relação exacta das partes de um todo entre elas, que o constitui *um*"⁵⁴² - e que essa unidade, hipoteticamente objectiva, é o que define a essência do belo -, ou, então, na afirmação da subjectividade do hutchesoniano "*sentido interno do belo*, [como] a faculdade que discerne o *belo* na regularidade, ordem e harmonia"⁵⁴³, em qualquer dos exemplos, na medida em que a percepção e a aferição são sempre uma execução de cada singular concreto, sempre se acabará no domínio do subjectivo. Assim, a ser essa a finalidade de uma obra-de-arte, como poderá ela conter e exhibir simultaneamente as várias percepções do belo dos diferentes espectadores? Por outro lado, está longe de ser clara a relação que pode haver entre o que exhibe uma obra-de-arte e a intelecção sensoperceptiva do belo em cada um dos singulares que se relaciona com ela; não sendo sequer explícito se o que é belo é o que é imitado na obra-de-arte - por exemplo um certo tipo de disposição de carácter ou de comportamento numa peça de teatro -, ou a própria obra-de-arte. No caso em que se afirma que uma obra-de-arte é bela, sê-lo-á por instanciação de alguma ideia do "belo", preexistindo, à maneira platónica, ou será ela mesma, na sua onticidade, o próprio belo? No caso em que se considere ser a instanciação ou imitação de um modelo, então, ou teria de haver uma obra-de-arte que seria o paradigma para a aferição da beleza de todas as demais, ou haveria tantas obras-de-arte a serem modelo do belo quantas as obras-de-arte susceptíveis de ser realizadas. Assim, é certo "que a função que devemos conferir à [obra-de]-arte [...] não é propriamente a criação de beleza"⁵⁴⁴; de facto, a tratar-se da criação de beleza, então, seria, ou do artista, ou do espectador, e nunca da obra-de-arte, que estaria a falar-se. Se, porém, a aferição de beleza for o julgamento da eficácia da obra-de-arte, nesse caso, "a beleza é antes o sinal de que ela concretizou a sua função"⁵⁴⁵, ou finalidade. No âmbito do fenómeno artístico, "belo", seja qual for a definição do seu sentido, diz

⁵⁴² Diderot, M., *Encyclopedie*, Tome II, Paris, 1751, p. 170.

⁵⁴³ *Idem*, p. 171.

⁵⁴⁴ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 114.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

respeito ao sentimento que resulta da relação de um singular como espectador de uma obra-de-arte - sendo um sentimento de prazer, diz-se que é belo, mas se esse sentimento é de desprazer, diz-se que é feio. Porém, também isso não é exclusivo da relação dos homens com as obras-de-arte, mas sim, é geral em todas as relações com tudo o rodeia cada homem - é esse, de facto, o primeiro julgamento que se faz ao estabelecer relação com qualquer coisa, sem excepção. É, justamente, à compreensão desse tipo de acontecimento metafísico, fundador dos conceitos de valor e suas atribuições que Baumgarten dedica a sua obra *Aesthetica*. Esse primeiro acto de julgamento é o momento que as teorias do conhecimento colocam sempre como anterior a qualquer reflexão racional - mostrando-o já como acto de gnose e constitutivo da ordenação qualitativa do mundo. Tanto na teoria da imitação como na teoria da criação de beleza, o que está sempre em consideração é algum tipo de julgamento das obras - num caso a qualidade da imitação, no outro caso a quantidade da beleza -, entre um caso e o outro muda o âmbito da sentença e o tipo de modelo sob cujo patrocínio se procede na aferição. A teoria em que se diz que é a expressão a finalidade da obra-de-arte é igualmente problemática. Desde logo um conteúdo é o que está dentro de um contendor e diz-se, por exemplo, "o conteúdo da garrafa"; na linguagem, o conteúdo são os significados e o contendor são palavras e proposições, e diz-se, por exemplo, "o conteúdo da notícia, ou o conteúdo do texto". De tudo o que pode ser interpretado, e pode ser tudo, diz-se que tem expressão; e toda a expressão supõe um conteúdo. Assim, o gato, a árvore, a paisagem, o rosto têm expressão, uma fotografia tem expressão e, claro, uma obra-de-arte tem expressão, também. O que se exprime, em cada caso, é o conteúdo dessa expressão. Alguém que, face à pintura *Tentações de Santo Antão* de Bosch, pergunta, "qual é o significado disto, o que é que ele quis dizer?", questiona acerca do conteúdo dessa pintura. No entanto, além dos materiais em que foi feita - que é o que contém essa pintura -, o que é então o conteúdo de uma obra-de-arte? Os sons? Os gestos? As manchas de cor? Mas onde estão os sons numa partitura? Ou, então, talvez seja metafísico, algo que acompanha os sons, os gestos, as cores... mas nesse caso - tal como acontece na linguagem - o conteúdo não está na obra-de-arte, estará sempre nos singulares, seja no artista ao

realizá-la, seja no espectador ao interpretá-la. "Eu vejo toda a verdade", disse Rodin, "e não somente a da superfície"⁵⁴⁶; ora se é a vida toda que se convoca, então, é claro que na realização da obra-de-arte o artista transborda de *conteúdo*. A questão que se coloca é, portanto, a de saber onde está o conteúdo no corpo da obra-de-arte, por assim dizer, e também como pode ela, na sua fixidez, exprimir o que quer que seja. O que o artista realiza, escreveu Dewey, é "o produto, o objecto que é expressivo, que nos diz alguma coisa"⁵⁴⁷; "ser expressivo" e "dizer alguma coisa", isso é o sumário do fundamento da teoria da expressão como finalidade da obra-de-arte. Se exprimir é "dizer alguma coisa", então a expressão é um acto de comunicação; mas uma obra-de-arte não comunica, pois ela nem mostra, nem oculta. É o pôr-se um espectador perante ela, a interpretá-la, que faz parecer que ela mostra o que ele interpreta nela, ou que oculta o que ele não compreende nela; é o querer um singular *compreendê-la* que faz a obra-de-arte ter conteúdo. Não discriminando na obra a origem do seu ser de-arte, tão portador de conteúdo será o *Pensador* de Rodin como será o urinol/*Fountain* de Duchamp - que não difere de um qualquer urinol numa loja de acessórios sanitários. Se o conteúdo da obra-de-arte foi posto nela pelo artista, então nem a expressão é dessa obra-de-arte - mas sim do artista - nem poderá senão ser a mesma para todos os espectadores - que, assim, se veriam privados da possibilidade do subjectivo -, o que é uma afirmação insustentável. Porém, se for a interpretação de cada espectador, como se pensa que é, o que confere o conteúdo à obra-de-arte, então, a mesma obra terá tantas expressões - e tantos conteúdos - quantos os espectadores que a interpretem. Ser espectador, ver ou ouvir uma obra-de-arte, não é um acto de comunicação, porque para isso tem que haver dois comportamentos intencionais, um que tem a intenção de exprimir de maneira a ser compreendido e o outro que tem a intenção de compreender o que foi exprimido. Ora uma obra-de-arte nem tem comportamento nem tem intenção; ela é como o artista a fez e está onde a colocam, é o espectador que fixa nela, ou desvia dela, o seu olhar e a sua atenção. Há uma relação, sim, mas não comunicação; para isso, a obra teria de *dizer* e o espectador teria de *ouvir*, mas tal não acontece, pois o espectador só *ouve* o que ele próprio diz, usando a obra-de-arte para lhe devolver o seu próprio pensamento como um eco.

⁵⁴⁶ Rodin, A., *Arte*, p. 31.

⁵⁴⁷ Dewey, J., *Art as Experience*, p. 82.

Além disso, tal como os julgamentos de aferição de imitação e de beleza se debatem com um problema de carência de objectividade, também no caso da expressão se ergue a mesma dificuldade. Num acto de expressão, tanto o emissor da mensagem, como o seu receptor, terão de comungar o mesmo código de sinal/significado, é essa a condição, sem a qual não poderá haver compreensão do que é exprimido, é isso que faz comungável o conteúdo expresso. Mas como poderá ser assim se, numa obra-de-arte, o mesmo sinal tem sentidos diferentes para espectadores diferentes? Segundo Abercrombie, que neste particular replica claramente o argumento kantiano do *sensus communis*, é a expressão objectiva da experiência que é o próprio conteúdo da obra-de-arte e, supostamente, essa expressão objectiva-se a si mesma pelo facto de ser publicada; assim, "em vez de ser uma experiência singular incomunicável, ela torna-se uma comunidade de experiências similares"⁵⁴⁸. Dewey, por seu lado, defendeu que, ainda que a experiência que é expressa na obra-de-arte seja uma experiência pessoal, e por isso subjectiva, na medida em que o "material [dessa experiência] vem do mundo público e por isso tem qualidades em comum com o material de outras experiências, entretanto o produto [- a obra-de-arte -] acorda nas outras pessoas novas percepções dos significados do mundo comum"⁵⁴⁹. Nesse caso, a conquista de objectividade repousará no facto do conteúdo comunicado ter sido extraído de um mundo que é comum ou que é habitado pelo artista e pelos espectadores. No caso das teorias que afirmam a expressão como sendo a finalidade da obra-de-arte, não haverá nunca como evitar a subjectividade na realização - a expressão do artista fixada na obra -, mas o mesmo acontece com a subjectividade da interpretação de cada um dos espectadores. Claro que enquanto facto concreto, enquanto entidade mundana, uma obra-de-arte é objectiva na medida em que é o objecto que é; porém ela é-o exactamente da mesma maneira que o é uma cadeira, um violoncelo, ou um cirrocúmulo.

Uma obra-de-arte é, no âmbito do sistema institucional, qualquer coisa que, como ente, sempre preexiste à atribuição do estatuto funcional. Sendo já algo que ocupa uma posição no mundo, ela é aquilo que o pretendente ao estatuto social de artista apresenta como "candidato à apreciação", para utilizar a terminologia de Dickie,

⁵⁴⁸ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 112.

⁵⁴⁹ Dewey, J., *Art as Experience*, p. 82.

e sobre o que incidirá o veredicto dos funcionários que a cada momento encorpam a instituição. O decisor relaciona-se sempre com "o candidato à apreciação" como espectador potencial, mas, sobretudo, como aplicador da norma; e ainda que o vir a ser ou não vir a ser obra-de-arte, disso que lhe é apresentado a julgamento, seja uma decisão dele, essa decisão está mais dependente da norma do que do seu gosto particular. O funcionário é só uma ferramenta, é a instituição que escolhe, é a instituição que determina a norma de pertença, é a instituição que atribui o estatuto; mas com que fim? Se a finalidade de uma coisa lhe é dada pela utilidade que ela tem, que utilidade terá para o sistema "mundo-da-arte" - e para as instituições que o constituem -, crismar como obra-de-arte algo que já existe com um nome e uma finalidade? Desde logo para garantir a ocupação de um espaço que de outra maneira ficaria disponível para outro tipo de origem de obra-de-arte -, ou seja, o singular possuidor de arte - sem regulação institucional no aparecimento, na publicação e no acesso. Ocupando essa posição, a instituição controla todo o procedimento por decisão directa, tanto a conformidade à norma dos objectos que são aceites como obra-de-arte, como também a totalidade desse campo de actividade social - Fundações e Museus, espaços de publicação e de ensino, enfim, todas as posições que constituem o sistema artístico - nomeadamente a formação de públicos. Os problemas que se colocam quanto à determinação da finalidade da obra-de-arte, derivados do facto de ela possuir, ou não, este ou aquele atributo, não existem na originação institucional - que é simplesmente a decisão burocrática acerca de algo passar a ser visto como obra-de-arte. Ainda assim, tanto no enquadramento da exibição, como da teorização, esses objectos não deixam de ser interpretados; atribuem-se-lhes significados, intenções ideológicas e mesmo as categorias usadas tradicionalmente na avaliação - o documentário, por exemplo, é filho do realismo, e ambos, documentário e realismo, se pretendem reprodução do real, ou seja, imitação. Assim, as questões típicas da ontologia da obra-de-arte - atributo, definição de essência, condição necessária e suficiente, e mesmo finalidade - não são pertinentes no enquadramento funcional da instituição artística; quanto à finalidade, ela convergirá naturalmente com a teleologia geral do colectivo social, de que é somente uma aplicação regional. A instituição artística pretender-se-á asséptica, quanto à manifestação das idiosincrasias individuais fora do quadro normativo que a regula; assim, as acções dos seus

funcionários estão sempre sujeitas à observação do enquadramento normativo devendo por isso "limitar-se a cumprir o regulamento" e a aplicar os protocolos processuais sem exceder o espaço de liberdade que o catálogo das *boas práticas* admite como possibilidades, e dentro do qual podem exercer a sua escolha. São funcionários que, seja "por dever, por consciência profissional [...] [ou] porque é preciso ganhar bem a vida"⁵⁵⁰, acreditam na norma estabelecida. O procedimento conhecido por artificalização é um dos protocolos da aplicação de atribuição institucional do estatuto de obra-de-arte; em certos casos, com a finalidade de anular, por integração no próprio sistema, manifestações consideradas potencialmente desagregadoras do colectivo, práticas que contestam ou tendem a ser interpretadas como contestação do *status quo* - são bons exemplos disso a domesticação do *rap*, do *graffiti* e da tatuagem. A existência social das obras-de-arte, nomeadamente a sua utilização económica e ideológica, está bem resumida no conceito goodmaniano de "activação", que é, de facto, outro nome para o *aparecimento* e integração da obra-de-arte no âmbito de actividade social relativa, justificando a existência da própria instituição legitimante e de todas as actividades económicas que se desenvolvem em torno desses objectos e constituem o meio ambiente da chamada arte contemporânea - que mais adequadamente deveria chamar-se arte institucional. Quanto à exploração económica da existência de obras-de-arte, não parece que possa diferir pelo facto das obras serem realizadas por singulares que possuem arte, ou por decreto de atribuição institucional desse estatuto; trata-se de mero negócio, e a economia não é diferente para as obras-de-arte do que é para qualquer outra mercadoria ou serviço. Então, a finalidade da institucionalização da obra-de-arte e da totalidade do próprio fenómeno artístico, só pode ser a domesticação e o controlo do que pode ser admitido e publicado sob a denominação de "obra-de-arte" pelo provimento dos modelos adequados para educação da massa social.

⁵⁵⁰ Michaud, Y., *La crise de l'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p. 153.

III. 3. Valor social e preservação da obra-de-arte

"As obras de arte são de uma solidão infinita", escreveu Rilke, "só o amor pode apropriá-las, guardá-las, ser justo para com elas"⁵⁵¹. De facto, depois de realizada pelo artista, a obra-de-arte fica, por assim dizer, entregue a si mesma e dificilmente subsistirá sem a protecção de alguém que a guarde e que a cuide; a conservação da obra-de-arte depende do favor de algum acolhimento social. Mas acolhimento social não significa, necessariamente, a integração institucional, é, sobretudo, a possibilidade de alguma publicação; que propiciando a multiplicação da relação de espectadores com a obra-de-arte expande o ambiente de atenção e de desejo de posse necessários à preservação da sua integridade. Sem isso ela ficará à mercê da corrupção da matéria e destruição da forma. A situação paradoxal consiste em considerar-se que as obras-de-arte são algo sem utilidade e, no entanto, colecioná-las - armazenando-as somente ou explorando-as economicamente -, mas, em muitos casos, sem ser "justo para com elas", isto é, considerando só o seu valor social e económico e negando-lhes o "amor" da relação interpretativa. É essa utilização social da obra-de-arte - e não a relação de interpretação do espectador - o que Goodman procura teorizar a partir do conceito de "implementação ou activação"⁵⁵² da obra-de-arte, e que o leva a considerar que isso "não é menos importante que a sua realização"⁵⁵³; parecendo esquecer que só é implementável ou activável algo de existência prévia a esses actos. Portanto, as obras-de-arte realizam-se primeiro e exploram-se, ou activam-se, depois. Independentemente dos diversos tipos de justificação, que sempre podem evocar-se como motivo, para guardar e preservar obras-de-arte, o facto evidente é que, no decurso dos tempos e de geração para geração, houve sempre homens que quiseram possuir, preservar e publicar obras-de-arte, uns por simples mercantilismo, outros, quiçá, pela possibilidade de estabelecer com elas alguma relação interpretativa. Hoje, é o Estado que chama a si a assunção dessa função, como um *dever* dos dirigentes e um *direito* dos dirigidos - o acesso à cultura -, mas não com o amor de que falava Rilke. A relação da instituição social com as obras-de-arte, que serve de paradigma para a relação de cada um dos singulares do colectivo social com "esses seres secretos cuja

⁵⁵¹ Rilke, R.-M., *Lettres à un jeune poète*, Grasset, Paris, 1988, p. 33.

⁵⁵² Goodman, N., "L'Art en Action", in *Esthétique Contemporaine*, p. 114.

⁵⁵³ *Ibidem*.

vida não acaba"⁵⁵⁴, tem sido sempre marcada por ambiguidade. Num momento de utilidade, quando elas lhes são contextualmente propícias, são celebradas e instrumentalizadas pelos dirigentes; mas essas mesmas obras-de-arte serão facilmente desprezadas quando já não lhes forem de utilidade - serão, então, banidas da publicação e até mesmo proibidas e destruídas. Não se adequando ou contrariando a regra em vigor, são, então, substituídas por outras coisas mais consentâneas e às quais também darão o nome de obra-de-arte. Exultação, exílio, reintegração, são momentos transitórios no fluxo de circularidade do mundo-da-arte. As obras originadas por consumação de arte "são únicas [...] e desafiam, por consequência a igualização"⁵⁵⁵; por isso, no enquadramento de uma sociedade massificada, elas são vistas como um exemplo incómodo, como uma má influência que é preciso conter, um mau exemplo que, no limite, deverá ser extirpado. Dizer-se que as obras-de-arte "não têm estritamente nenhuma utilidade"⁵⁵⁶, seja com intenção de reduzi-las, seja com intenção laudatória, é seguramente, e em ambos os casos, incoerente e até mesmo contraditório com a própria acção de solicitá-las e de conservá-las. Em todo o caso é notório que os "homens têm para todas as coisas soluções fáceis (convencionais), as mais fáceis das soluções fáceis"⁵⁵⁷, que no tempo actual se resumem a institucionalizar a origem e a globalizar o modelo. Declarada como inútil e como algo com que se deve ter uma relação de desinteresse, a obra-de-arte foi sendo "cuidadosamente separada do contexto dos objectos de uso comum [...] [e] mesmo das necessidades e exigências da vida quotidiana"⁵⁵⁸ dos homens. Hoje, porém, após ter "gloriosamente resistido à sua separação com a religião, a magia e o mito"⁵⁵⁹, não só se pretende que a obra-de-arte se insira na vida quotidiana, mas também que ela seja massivamente consumida - pois se tudo for visto como sendo obra-de-arte, o querer compreender a obra-de-arte como diferença será mera insensatez. Um consumo de turismo cultural de passagem rápida, um encontro sem relação de interesse interpretativo - mais fotografado do que olhado - em locais onde "tudo coexiste sem conflito, [mas] menos na paz da

⁵⁵⁴ Rilke, J.-M., *Lettres à un jeune poète*, p. 16.

⁵⁵⁵ Arendt, H., *Condition de L'Homme Moderne*, Calmann-Levy, Paris, 2016, p. 222.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Rilke, J.-M., *Lettres à un jeune poète*, p. 73.

⁵⁵⁸ Arendt, H., *Condition de L'Homme Moderne*, p. 222.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 223.

coexistência do que na da indiferença"⁵⁶⁰. A concepção antropológica do fenómeno artístico cedeu o lugar à sua concepção tecnológica e passou-se "da democratização da cultura à democracia cultural"⁵⁶¹. A obra-de-arte tornou-se, no actual modelo de sociedade, organizada tecnologicamente, o pretexto de um ramo da economia - adequadamente apelidado de indústrias da cultura -, com os seus próprios rituais de produção, de difusão e de consumo. A questão que poderá colocar-se é a de saber se também no caso da obra-de-arte institucional é possível dizer-se ainda que ela é "a pátria não mortal de seres mortais"⁵⁶².

III. 4. Da relação dos homens com a obra-de-arte

No âmbito da onticidade, chama-se relação à interacção dos vários entes entre si, mas, também, de cada parte de uma entidade com cada uma das outras partes e com o todo. No âmbito da ontologia, enquanto categoria gramatical, a relação implica dois termos que podem exhibir entre si, seja similaridade, seja contrariedade, seja mesmo oposição. A palavra "relação" usa-se no discurso para dizer o ser de uma coisa a partir de outra - por exemplo, o soneto e o haiku exibem uma relação de contrariedade na extensão, um soneto é *maior* do que um haiku, justamente porque este é mais *pequeno* do que um soneto, é uma relação de proporção; por outro lado, belo e feio, além da contrariedade exibem oposição - que é uma condição relacional que supõe a exclusão mútua. Os termos de uma relação implicam-se um ao outro - pelo que a existência de um relato exige, necessariamente, a existência do correlato - e estão ligados, ou por comparação, ou por geração, ou por posse, ou por qualquer outro tipo de laço. Assim, o que no discurso é chamado relativo refere interacções de entes no domínio do ôntico; presenças e movimentos físicos - onde se inclui o psíquico -, que na linguagem se mostram como predicacões de ser, em proposições de situação, afecção, causalidade. Sendo as obras-de-arte produções de homens, tende a haver uma relação geral de não indiferença entre estes e aquelas, ou seja, tende a estabelecer-se uma relação - e necessariamente um interesse -, mais ou menos generalizada, entre homens e obras-de-arte. Obras-de-arte que, como escreveu Weil,

⁵⁶⁰ Michaud, Y., *La crise de l'art contemporain*, p. 62.

⁵⁶¹ *Idem*, p. 51.

⁵⁶² Arendt, H., *Condition de L'Homme Moderne*, p. 223.

"não sobrevivem a não ser na medida em que ag[em] sobre os homens"⁵⁶³; ainda que seja, de facto, a curiosidade dos homens - o seu desejo de compreendê-las - que faz com que pareça serem as obras-de-arte a agir sobre os homens. De qualquer maneira, é esse mistério e sedução que constituem para os homens e que se aponta como sendo um atributo intrínseco e constitutivo das obras-de-arte, que as mantém atractivas e desejáveis, o que lhes prolonga a vitalidade e as preserva, tanto do esquecimento, como da ruína e corrupção da matéria. Então, "uma obra de arte é, pelo menos em princípio, compreensível em todo o momento"⁵⁶⁴, sem constrangimento de validade temporal; e mesmo se não pode deixar de exhibir as marcas que permitem situá-la no contexto histórico em que foi realizada, isso não a diminui e ela mantém intacto o mistério e o incitamento à interpretação pelos homens, em qualquer tempo e em qualquer contexto. Quanto ao tipo da relação dos homens com as obras-de-arte, pode falar-se sempre em duas situações distintas, mesmo que a linha que as separa seja difusa e fluida. Por um lado, há sempre o âmbito da relação que cada singular pode estabelecer com a obra-de-arte, por outro lado, e em completa simultaneidade com a anterior, há o âmbito do que pode tomar-se como sendo a relação que o colectivo social - enquanto totalização orgânica - estabelece com a obra-de-arte. A interacção de ambas é assaz complexa, pois determinam-se mutuamente. A primeira, a relação do singular com a obra-de-arte, é uma evidência ôntica, a segunda, a relação do colectivo com a obra de arte, é uma construção teórica. A referida dificuldade na demarcação de uma fronteira nítida entre as duas situações decorre da presença da segunda na primeira, dada a inevitável inserção dos singulares num colectivo social que, por seu lado, só existe porque os singulares o constituem e totalizam como *forma*; podendo dizer-se, então, que cada singular contém em si o essencial do colectivo. Assim, a relação intelectual de cada singular com uma obra-de-arte é sempre, de alguma maneira, mediada pelos hábitos, rituais e normas desse colectivo em que o singular se situa e de que é parte. Então, a chamada relação do colectivo com a obra-de-arte, não será senão a consequência das várias relações dos diferentes homens particulares, como "totalizações parciais no todo da

⁵⁶³ Weil, E., *Philosophie Politique*, J. Vrin, Paris, 1996, p. 15.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

matriz da totalização colectiva"⁵⁶⁵, na *forma* do hábito e da norma desse grupo. Porém, de facto, a relação do colectivo social com as obras-de-arte é uma abstracção discursiva. Ela mostra-se como um princípio de autoridade na norma que institui o modelo e na aparente auto-suficiência do aparelho institucional. Quanto à relação substantiva, ela será sempre, necessariamente, a que cada homem concreto, enquanto singular irredutível, tem com cada obra-de-arte concreta em particular e em cada momento de um tempo que não pára. O modo mais comum de estar perante, ou em relação, com uma obra-de-arte, é ritualizado, ele supõe em geral, e por tradição, o uso de espaços próprios para a publicação, ou exibição, da obra-de-arte e comportamentos adequados para a sua recepção pelo espectador - nomeadamente a criação de uma certa ambiência de subtracção às preocupações práticas do dia-a-dia, alguma disponibilidade emocional e recolhimento meditativo, ou mesmo - cada vez mais - uma atitude simplesmente lúdica.

À semelhança do que acontece com tudo o que nos rodeia, é também por intelecção sensoperceptiva que acedemos às obras-de-arte, que as vemos ou ouvimos, que as sentimos e que as pensamos. Essa primeira notícia é já densamente gnósica pois supõe o saber-se logo que se está perante uma obra-de-arte e não de qualquer outro tipo de objecto. A ritualização institucional da relação com as obras-de-arte introduz já um constrangimento dessa autonomia do conhecer porque, então, a norma contextual sobrepõe-se à relação semântica. É uma redução estupidificante da possibilidade do empreendimento deliberativo em cada singular, que é, assim, substituído pela mera constatação de que o que é exibido num museu ou numa sala de espectáculos tem de ser, necessariamente, uma obra-de-arte. É a partir desse primeiro acto de intelecção sensoperceptiva da obra-de-arte, que é sempre judicativo, que se estabelece, ou não, a continuidade da relação entre o singular e a obra-de-arte. Não há aí reciprocidade, essa é uma relação de sentido único - de cada homem particular para cada obra-de-arte particular; no âmbito da sua concretização gera-se sempre algum tipo de afecção no espectador, enquanto relato activo, mas nada se altera na obra-de-arte. A afecção no espectador, seja alguma modificação emocional, ou seja alguma estimulação noética, ocorre, porque, encontrado com uma obra-de-arte que não lhe

⁵⁶⁵ Pereira, S., *Acerca da Obra-de-Arte* p. 53.

seja indiferente, um homem procura sempre compreendê-la. O próprio julgamento de gosto, inicial e a partir do qual se decide sobre a continuidade, ou não, dessa relação e da indagação posterior desse mistério, exhibe sempre algum grau, mesmo se mínimo, de interpretação da obra-de-arte. "Quando interpretamos obras de arte", diz Stecker, "procuramos compreendê-las ou apreciá-las, ou aumentar o nosso nível corrente de compreensão e apreciação"⁵⁶⁶, pelo que, como facilmente se deduz, a relação de um singular com uma obra-de-arte é uma actividade complexa em que a matéria se faz acompanhar de um vasto cortejo de emoção e de noese. Interpretar é uma experiência intrinsecamente metafísica, numa modalidade de pensamento que é a mistura fluida e dinâmica de hermenêutica e de heurística e que se conclui sempre por uma proposição, ou opinativa, ou sentenciosa e, geralmente, de pretensão apodíctica - mesmo se reduzida exteriormente a uma simples atitude gestual. Que a relação concreta seja sempre privativa de cada singular, não significa, como se deduz do que já ficou dito, que a interpretação gerada nessa relação também o seja. Se tanto no acto da realização pelo artista como no acto da imposição do estatuto pela instituição há sempre uma marca do contexto histórico e cultural em que a obra-de-arte emerge, então essa marca aparecerá também, inevitavelmente, nas interpretações dos singulares - seja nas interpretações dos funcionários do aparelho teorizador e crítico, seja nas interpretações dos simples espectadores. Juntar-se-á a isso o facto do espectador estar sempre noéticamente condicionado, tanto por norma social, como pela lição dos *connaisseurs*, mas, também, por hábito cultural - por mimetismo ideológico e, sobretudo, dos modos de uso da linguagem. Do condicionamento noético por uso obtuso da linguagem, toma-se, para exemplo, o simples conceito de "comunhão" como um caso vulgar e a todo o momento constatável; tendo sido essa palavra feita refém pelo ritual terminológico de uma religião, ela vê-se geralmente trocada na conversação quotidiana pela palavra "partilha", acabando por supor-se que são termos sinónimos e que, por isso, é uma mesma e única situação que é referida por ambas, mas não é isso o que acontece. Partilhar é fragmentar algo em partes e eventualmente distribuir essas partes por outras tantas pessoas; comungar é ter em comum, é possuir o mesmo; tanto pode ser, por exemplo, o conhecimento do mesmo

⁵⁶⁶ Stecker, R., "Interpretation", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, Gaut, B., McIver Lopes, D. (eds.), Routledge, London, New York, 2005, pp. 321-334, p. 321.

número de telefone que outros também conhecem - então, comunga-se o conhecimento desse número de telefone, mas não se partilha esse número de telefone, não se possui uma parte dele -, como pode ser, também, a prática do mesmo tipo de acção, por exemplo, se todos os homens pensam, então, os homens comungam a capacidade de pensar, não a partilham; tal como se comunga uma linguagem, não se partilha - não ficam uns com as vogais e os outros com as consoantes. No caso em que as obras-de-arte o são por mera atribuição desse estatuto pelas instituições dedicadas, tende a anular-se, tanto a deliberação acerca de ser ou não ser obra-de-arte, como a autonomia na acção interpretativa; sendo uma e outra disponibilizadas, já prontas para consumo imediato pelo espectador, por essas mesmas instituições. Interpretação que se pretenderá inexistente nos casos das simples criações de ambiência e dos eventos lúdicos, mais ou menos espectaculares, de arte pela arte; mas em cujas descrições não faltará a construção ideológica dos lugares comuns do discurso socialmente correcto, sempre nos modelos normativos das tendências conceptuais e formais em vigor - que de momento se nomeiam, entre outros, como activismo e documentário. Não é, portanto, sem intenção, e menos ainda sem consequências, que museus, instituições culturais e todo o aparelho de educação, desde os níveis mais elementares de ensino, intensificam relações de colaboração e se afadigam na preparação dos mais novos para o consumo de obras-de-arte contemporânea, num árduo labor de formação de públicos. Porque se "o gosto maioritário não está orientado para a arte actual [...] é preciso então inventar meios de popularização e de propaganda eficazes"⁵⁶⁷. Trata-se de ensinar o modo de relação adequada, e se a obra-de-arte for do tipo interpretável, então há que fazer acompanhar a relação com a obra por uma explicação erudita - elaborada pelo funcionário especialista no decurso da visita ou por um texto explicativo disponível *in situ* - que servirá como modelo para ensinar a construir interpretações semelhantes aos que pretendem *pensar por si mesmos*. A boa interpretação oficial, moderna e repleta de correcção civilizacional, produzida de acordo com as mais recentes modas de retórica e os elevados padrões intelectuais do lugar comum, é disponibilizada democraticamente. Porque, também hoje, tal como no auge do iluminismo, "é um

⁵⁶⁷ Michaud, Y., *La crise de l'art contemporain*, pp. 53-57.

golpe de audácia arriscar perante o público uma afirmação que contradiz a opinião geral, [...] [é uma] manifestação de egoísmo"⁵⁶⁸, à qual, Kant, chama "*o gosto do paradoxo*". Assim, sob o efeito dos antolhos cibernetizantes da educação e da cultura politicamente correcta, cada singular ficará suficientemente preparado para saber limitar-se "a não se considerar nem se comportar como se [...] contivesse em si o todo do mundo, mas [sim] como um simples cidadão do mundo"⁵⁶⁹ - diluído no todo e dotado de senso comum, que é como quem diz, anónimo e massificado.

Imutáveis, e "mais inexprimíveis que tudo"⁵⁷⁰, as obras-de-arte são, na relação que com elas estabeleça qualquer singular humano, correlatos passivos. Na relação interpretativa só o homem é activo, podendo dizer-se mesmo que, de certa maneira, uma obra-de-arte é como que um motor imóvel. Algo que, embora privado de movimento próprio, induz os homens em movimento noético; um lugar catalizador de emoções, de pensamentos e associações que se fixam nas diferentes interpretações que se constroem a partir de uma obra-de-arte. Nas várias teorias acerca do fenómeno artístico, interpretação e disposição emocional - geralmente chamada experiência estética - são os dois modos frequentes da relação do espectador com a obra-de-arte; não se excluindo mutuamente, eles são, isso sim, mais ou menos contemporâneos e complementares. Elucida-se melhor a afirmação da obra-de-arte como algo imutável e passivo, antes de se proceder à apresentação de algumas considerações analíticas acerca da interpretação e de cada um desses modos. De facto, a partir do momento em que a realização termina e uma obra-de-arte é dada como concluída pelo artista, poderá dizer-se que esse acabar para o artista é também o começar para o espectador. Nesse momento a obra-de-arte adquire a imobilidade da coisa terminada, e fica-se, então, perante um todo organizado que já não é susceptível de modificação, sob o risco de deixar de ser a obra-de-arte que é para passar a ser outra coisa qualquer. Essa imutabilidade aparece mais clara em alguns tipos de obra-de-arte e mais imperceptível noutros, como, por exemplo, numa obra musical, de dança, de teatro. Nesses casos a dificuldade tanto decorre do facto da obra se mostrar em extensão temporal - desenvolvendo-se no tempo -, como decorre do facto da sua publicação exigir uma

⁵⁶⁸ Kant, E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 2.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Rilke, J.-M., *Lettres à un jeune poète*, carta I, p. 16.

mediação que a faça acessível ao espectador, ou seja, apresentável ao público. Junta-se ao decurso temporal da apresentação, como elemento suplementar de confusão, o movimento dos próprios elementos mediadores no desempenho da apresentação - bailarinos, actores, instrumentistas -, o que faz com que pareça ser isso a própria obra-de-arte. A nona sinfonia de Beethoven ou *Hamelet* de Shakespeare tiveram já inúmeras interpretações e certamente diferentes umas das outras; mas não há inúmeras nonas sinfonias de Beethoven, como não haverá inúmeros *Hamelet* de Shakespeare. É a maneira como Beethoven conjuntou os sons e grafou essas sequências em partitura que é a obra-de-arte; o mesmo acontece com o texto escrito por Shakespeare. Não é esta ou aquela récita ou execução que é obra-de-arte, não é esta ou aquela encenação ou representação que é obra-de-arte, mas sim a partitura e o manuscrito que, ao invés das récitas e das encenações, que sempre diferem, são de facto imutáveis. Uma vez concluída, a obra-de-arte adquire a rigidez dos cadáveres - qualquer modificação que lhe seja imposta depois disso e ela já não será mais a obra-de-arte que foi feita pelo artista, mas outra coisa qualquer. Por isso, como se disse antes, ou ela é cuidada, ou se degrada e desaparece, como aconteceu com a *Última Ceia*⁵⁷¹, em Milão, no refeitório do Convento de Santa Maria della Grazie - e seguramente com muitas outras obras-de-arte que nunca chegaremos a conhecer. São os espectadores que, justamente, pelo seu interesse e pela sua relação com as obras-de-arte, as mantêm em continuidade de ser. Interpretar uma partitura com os respectivos instrumentos, escutar essa interpretação da partitura pelos instrumentistas, são actos de preservação da obra musical; eles tornam a obra-de-arte musical audível e mantêm-na viva, mas isso não faz dos interpretes artistas, nem das suas interpretações a obra-de-arte. Mesmo se a *leitura* de uma partitura pelos instrumentistas é uma sequência dinâmica de notas executadas numa dada duração temporal, nada se moverá, ainda assim, na partitura que é interpretada. Nessas execuções, as pequenas variações interpretativas não só são contempladas como possibilidade, como são mesmo inevitáveis, e seja ou não uma execução fiel, ainda assim, nada se modificará na partitura original de uma interpretação para outra interpretação. A execução musical que os técnicos dos vários instrumentos

⁵⁷¹ O que hoje se conhece sob esse título é, na melhor das considerações, uma re-constituição ou réplica, mas nunca a pintura feita por Leonardo da Vinci.

proporcionam ao ouvinte ou a representação das personagens de uma peça de teatro que os vários actores proporcionam ao espectador, são traduções, transcodificações, numa palavra, interpretações; mas não são nunca a própria obra-de-arte. Em termos de acesso, é diferente no caso de uma pintura, de uma escultura, ou mesmo na leitura de um texto; tratando-se de uma pintura não há mediação entre a obra-de-arte e o espectador; aí, o acesso do espectador à obra-de-arte é directo, é ele quem vê e, de uma maneira ou de outra, é ele quem interpreta. A execução de uma cópia de uma obra-de-arte em pintura - seja por reprodução fotográfica, na mais ampla abrangência da expressão, ou seja por qualquer técnica de pintura -, por mais semelhante que ela possa ser, não será nunca obra-de-arte; no caso da reprodução fotográfica e mecânica, geralmente, não se pretende sequer que o sejam, pois elas divulgam a obra-de-arte sem que pareçam ser elas a obra-de-arte, ou por assim dizer, sem ocultarem o original - como, de certa maneira, ocorre nos exemplos anteriores. Em obras que precisam de translação de material - como é o caso da música -, o espectador, na grande maioria dos casos, acede-as somente pela mediação do executante; o ouvinte interpreta e julga a obra realizada pelo compositor, acreditando sempre na exactidão da interpretação - melhor ou pior - que o executante lhe dá a ouvir, e mesmo se é ele que erige a sua interpretação do que ouve, em todo o caso, o que ele interpreta e julga é, de facto, uma interpretação feita por outros dessa obra-de-arte musical. Entretanto, a obra-de-arte original realizada pelo artista permanecerá não só incólume às inumeráveis interpretações, como, até, aberta e permissiva. Três pessoas contemplando a mesma pintura, ao mesmo tempo, dificilmente farão todas a mesma interpretação - e o mesmo se passará com três pessoas que ouvem a mesma execução musical -, mas é toda essa variedade de interpretações, a que a obra-de-arte incita, e que acolhe, sem qualquer modificação da sua própria forma, que a torna matéria de espanto e de curiosidade. Poderá dizer-se, então, que, de alguma maneira, a interpretação é como que um monólogo do próprio espectador, mas assistido e alimentado pela obra-de-arte com a qual ele procede nesse seu falso *diálogo*; e é assim que, então, na sua imobilidade, a obra-de-arte induz ao movimento.

Fazem-se agora algumas considerações no que diz respeito mais especificamente à natureza da interpretação, sobretudo quanto à distinção que

geralmente se faz em termos de objectividade e de subjectividade e, também, à relação estabelecida entre estas duas ordens. Numa relação de contrariedade entre dois termos, o horizonte mínimo que é susceptível de ser estabelecido é quando estes se constituem como extremos sem qualquer posição intermédia, por exemplo, na ontologia, *ser* e *não-ser*⁵⁷² são opostos não há aí qualquer posição intermédia. Mas na relação de contrariedade os termos não são necessariamente opostos, embora sejam sempre contrários. Então, para lá do limite estreito dos opostos encontra-se todo um âmbito de possibilidade de contrariedade simples; quer dizer, em que os relatos, sendo diferentes, não se opõem em exclusão mútua. De uma interpretação, tanto poderá dizer-se que ela é subjectiva, na medida em que tem sempre a sua origem num sujeito - o singular interpretante - e que os significados atribuídos são originados a partir da experiência concreta desse homem particular que procede à interpretação; como poderá dizer-se, também, que ela é objectiva, na medida em que há algo que ostenta - os sinais que são interpretados - cujo significado se supõe estar contido no próprio objecto interpretado. No caso da interpretação de uma obra-de-arte, supondo que ela foi realizada pelo artista com o propósito de comunicação - seja de "sentido, emoção, intelecção"⁵⁷³ -, então, ela conterá um significado particular, que é justamente o que o artista lhe deu, como atributo próprio, inseparável e inalterável. A ser assim, então, só poderá haver uma interpretação adequada dessa obra-de-arte, que é a que corresponde ao que o artista quis comunicar, ou seja, à mensagem contida na própria obra-de-arte. Dessa interpretação dir-se-á, portanto, que ela é objectiva, pois o seu conteúdo estará inequivocamente expresso na obra-de-arte; ela é não só a única interpretação legítima, mas até a única possível, pois terá de corresponder de maneira rigorosa ao que o artista que realizou a obra-de-arte quis que ela transmitisse. Nesse caso, a possibilidade de comunidade da interpretação objectiva decorreria da assunção, como facto, de que as experiências vividas pelos vários singulares seriam necessariamente, em virtude das determinações constitutivas da espécie, mais semelhantes do que diferentes; nesse caso, as eventuais diferenças que pudesse haver entre as interpretações dos vários singulares, seriam reduzidas a uma unificação consensual inevitável, por via do simples diálogo entre os espectadores interpretantes.

⁵⁷² Ver, Aristotle, *On Interpretation*.

⁵⁷³ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 79.

A concepção subjectivista rejeita a diluição das diferenças entre as experiências particulares de cada singular e assume que a interpretação é sempre a do próprio sujeito incidindo sobre a obra-de-arte que é por ele interpretada, pelo que será sempre uma acção privativa deste sobre aquela; assim, impõe-se a falência do consenso nas interpretações. Independentemente dos modos da descrição e das teorias gerais que professem, há partidários para cada uma das posições. A assunção de objectividade da interpretação é cara, sobretudo, a filósofos e críticos de arte que reclamam a eminência do especialista, e que pretendem poupar aos leigos a canseira noética que é interpretar uma obra-de-arte, provendo-os logo com a interpretação *verdadeira* e, por isso, a única adequada, de cada obra-de-arte. Na assunção de subjectividade da interpretação, há o risco de uma posição de subjectivismo extremo, que se traduz na negação de comunidade dos significados, por não coincidência da singularidade das experiências de cada intérprete. Mas, também na assunção de objectividade há o risco de um objectivismo extremo - cujo resultado será a extinção da diversidade por negação de alteridade. Os conceitos de subjectividade e de objectividade são tomados, geralmente, numa relação de oposição, ou seja, como ocupando posições mutuamente exclusivas, numa assunção - que não parece sustentável - de que se vigora um não vigora o outro; o que só gera obscurecimento na compreensão da relação entre interpretante e interpretado. Se a hipótese da subjectividade parece excluir logo a possibilidade de construção de uma interpretação comungável e de validade colectiva, a hipótese da objectividade aponta claramente para a negação de validade às várias modelações idiossincráticas - exibidas nas interpretações dos diferentes singulares - e para a validade exclusiva da versão objectiva, ou seja, colectivista. A defesa da interpretação dita objectiva convoca, invariavelmente, a tese que afirma haver somente uma única interpretação correcta para cada obra-de-arte. A interpretação única será, então, a "interpretação idealmente completa que se ajusta [...] à obra-de-arte ou referente em questão"⁵⁷⁴. Para isso, exige-se o procedimento lógico de uma correspondência semântica restritiva na relação entre a figura, em acepção ampla, e o significado. Juhl, citado por Margolis, afirma que existe, "em princípio, uma e somente uma interpretação correcta de uma

⁵⁷⁴ Margolis, J., *The Arts and the Definition of the Human*, p. 72.

obra"⁵⁷⁵, porém, no caso da "obra ter várias interpretações correctas, elas devem ser [...] logicamente compatíveis"⁵⁷⁶, ou seja redutíveis a uma única interpretação. Mesmo que por argumentação aparentemente diferente, a ressonância do conceito kantiano do *sensus communis* - como a possibilidade de efectuar, por compatibilidade lógica, a síntese redutora das variantes interpretativas a uma interpretação única adequada, podendo assim chegar-se à constituição de um padrão consensual de gosto - tem aí uma presença inquestionável. Mas se, como refere Danto, "a interpretação não é alguma coisa fora da obra, [então,] obra e interpretação erguem-se conjuntamente"⁵⁷⁷ e, nesse caso, sendo "inseparável da obra, é inseparável do artista"⁵⁷⁸, então, conhecer a interpretação da obra é conhecer a interpretação do artista. Na medida em que é a função da posição do crítico e do filósofo do fenómeno artístico, no âmbito da instituição, atribuir às coisas propostas o estatuto de obra-de-arte, então, que lhes caberá igualmente a construção e disponibilização das interpretações dessas coisas que eles elevam a obra-de-arte é uma dedução elementar. Danto junta identificação e interpretação por necessidade de se manter coerente com a sua proposta de definição de obra-de-arte. Ele faz coincidir a identificação de "um objecto" como sendo uma obra-de-arte com o conhecimento da interpretação correcta desse objecto, justamente "porque um objecto é uma obra-de-arte somente em relação a uma interpretação"⁵⁷⁹; é por isso que o espectador que não conhece a interpretação, não verá a obra-de-arte no objecto. A interpretação é, portanto, segundo Danto, "transfigurativa [...] ela transforma objectos em obras-de-arte"⁵⁸⁰. Em discordância de princípios, Margolis pensa a interpretação como sendo a consequência da interacção entre a "capacidade cognoscente dos próprios humanos e as coisas cognoscíveis do mundo cultural"⁵⁸¹, assim, "as interpretações de obras-de-arte e histórias e fenómenos culturais relacionados, nunca podiam ser coerentes, ou objectivas, se não estivessem comprometidas com o constrangimento regulador"⁵⁸². Então, a comunicabilidade e

⁵⁷⁵ *Idem*, pp. 72-73.

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 73.

⁵⁷⁷ Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 45.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 44.

⁵⁸¹ Margolis, J., *The Arts and the Definition of the Human*, p. 77.

⁵⁸² *Idem*, p. 71.

concordância das diferentes interpretações, na medida em que a coisa interpretada seja a mesma e mude só o singular que a interpreta, é já da ordem da normatividade dos colectivos sociais e exige a racionalidade de uma "lógica da interpretação"⁵⁸³. Indiferentemente de colocar-se o conteúdo da interpretação, ou na obra, ou no espectador, o que importa notar é que tende sempre a confundir-se a relação entre a subjectividade e a objectividade das interpretações, como sendo uma relação entre posições opostas - e, por consequência excluindo-se uma à outra -, quando, de facto, se trata de contrariedade simples. Claro que sujeito e objecto são termos contrários, mas não são opostos; até porque, não raramente, o sujeito interpretante é, igualmente, o objecto da interpretação. Sujeito e objecto, interprete e interpretado são, de facto, ao invés do que exige uma relação de oposição, posições mutuamente dependentes; porque, se não pode haver interpretação sem algo para ser interpretado, também a mera existência de algo interpretável não garante, por si só, a existência de qualquer interpretação, pois, para isso, exige-se igualmente a existência de algum interpretante. Depois, sim, a construção da interpretação é susceptível de múltiplas combinações entre o que difere e o que é comum, entre a idiosincrasia do singular e a normatividade unificadora do colectivo - a que nenhum homem escapa -, entre o que cada singular é como próprio e como *outro* social. É, justamente, a existência da marca do "constrangimento regulador" em cada homem particular, e logo nas várias interpretações singulares - unificando-as tanto mais quanto maior é a extensão do domínio desse constrangimento e menor a individuação do singular que interpreta -, que faz parecer que há só uma única possibilidade de interpretação válida para cada obra-de-arte. Mas é isso, também, que anula a tese de relativismo total. Enfatiza-se a importância do colectivo e omite-se ou, pelo menos desvaloriza-se, o facto de qualquer relação ser sempre entre um espectador singular irreductível e a obra-de-arte que é por ele interpretada. Porém, a questão que, de facto, importa colocar é a de saber se será mesmo a obra-de-arte o que nessa relação se interpreta?

a) Das interpretações dos singulares

⁵⁸³ *Idem*, p. 76.

A ficção da mente única, como garantia do pensamento homogéneo, é o fundamento do idealismo e o paraíso do tirano. Vivendo em situações de contexto interactivo, o comportamento dos homens é não só susceptível de condicionamento, mas, de facto, necessariamente condicionado, seja por ambiente circundante, seja por contexto cultural, ou seja por ambos em simultâneo. Mesmo se esse constrangimento é sempre a condição natural da parte, no todo do seu envolvimento ôntico, por vezes, os homens são, também, condicionados intencionalmente uns pelos outros; são conduzidos a agir da maneira tida como adequada, com vista à concretização de certos fins previamente determinados. Ao contrário do exercício da violência física que se privilegiava no passado, hoje, a par do método de engenharia ambiental, o condicionamento é sobretudo um produto de engenharia psicológica. É a capacidade intelectual dos singulares que, por educação, por cultura, por norma moral, se constrange, com vista à governação dos seus comportamentos. Ainda assim, é sempre o próprio singular que é o lugar de eclosão dos seus pensamentos, mesmo que haja neles muito pouco do próprio, mesmo quando não são mais do que simples instanciações dos lugares comuns da civilidade do colectivo e meras cópias da ideia vigente. Mas essa presença de alteridade no pensamento dos singulares é, à partida, uma situação inevitável; porque não é o próprio, pelo menos num tempo inaugural, que se ensina a si mesmo uma linguagem e uma cultura - que se determina quanto às crenças fundamentais e às normas partir das quais vai construindo uma relação com o que o rodeia. É tudo isso que, sob os nomes genéricos de educação e de cultura, constitui a base fundadora da humanidade de cada novo singular, mas, também, e com toda a intencionalidade, o condicionamento do seu comportamento, com vista à boa adequação à forma e aos fins do colectivo de que é parte e à integração numa sociedade que se espera que ele preserve e desenvolva. É essa herança gnósica que cada novo singular recebe, que o humaniza; ela variará em função dos mestres e da docilidade do iniciado, porém, no essencial, é semelhante para todos. Assim, pode bem dizer-se que "somos todos seres colectivos [...] pois possuímos e somos verdadeiramente pouca coisa que possamos dizer nossa"⁵⁸⁴. Uma vez que esse terreno geral é dado como herança comum aos vários singulares de um colectivo, fica logo

⁵⁸⁴ Ver supra, nota 57, p. 26.

assegurada, pela similaridade dos princípios básicos de noese e de comportamento, a condição mínima para haver comunhão de sentido no seio do colectivo social. É, por isso, que no que concerne à interpretação acaba a falar-se em objectividade; isso acontece não tanto por uma imposição decorrente da sua sedeação no próprio objecto, como é convicção generalizada, mas, antes, pela similaridade da relação noética dos diversos singulares com o objecto interpretado. Mas como a causa real parece passar inadvertida, justifica-se a pretensão de objectividade da interpretação com a presença de atributos supostamente exibidos no que é interpretado, pelo que o chamado "conteúdo" é tido como sendo algo intrínseco à obra-de-arte e inseparável dela. Dado que a existência dos singulares decorre sempre em ambiente cultural, afirmação que não parece poder ser contestável, bastarão então algumas variações operadas no contexto - de uma geração a outra, ou de uma cultura a outra - para provocar a modificação do comportamento de um conjunto massivo de singulares. Tal como bastará a modificação das disposições nos singulares, que nunca são simultâneas nem coincidentes em todos, para garantir a persistência de alguma diversidade, ou subjectividade, nos vários desempenhos intelectivos, noéticos e judicativos, de cada homem concreto, nomeadamente na interpretação de obras-de-arte. As duas situações ocorrem, de facto, em contemporaneidade e nas mais subtis combinações de ambas; sendo que, no caso da interpretação da obra-de-arte, tal como refere Hausman, "a forma particular que essas respostas [interpretativas] podem tomar, depende da cultura e das contingências da capacidade receptiva e crítica de cada um"⁵⁸⁵. A interpretação de uma obra-de-arte é, portanto, o apossar-se de algo que ela possibilita; não é nem um alheamento, nem um desinteresse daquele que a interpreta, nem tampouco um acto que se extingue na satisfação intelectual das respostas, tal como acontece com "o que estuda ética [e] procura a satisfação puramente intelectual com o que é significado por «bom» [...] e, contudo, continua alegremente malvado como antes"⁵⁸⁶.

Se a relação é entre cada espectador singular e a obra-de-arte, então também a interpretação é um acto do singular, ainda que isso não garanta que seja ele o autor

⁵⁸⁵ Hausman, C., "The Paradox of Creative Interpretation in Art", in *A Companion to Art Theory*, Smith, P., Wilde, C., (eds.), Blackwell Publishers, Oxford, 2002, pp. 458-466, p. 458.

⁵⁸⁶ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 11.

dessa interpretação. E isso é assim não só pela influência do contexto e ambiente socialmente determinado em que a relação com a obra-de-arte sempre é feita, mas, também, porque o espectador está fortemente marcado pela normatividade da cultura em que foi educado. Assim, se na maior parte dos casos o singular alberga em si, mais ou menos acriticamente, as determinações do colectivo, como poderá ele, então, assumir-se como sendo o autor das interpretações que faz? De uma maneira muito sintética e numa redução esquemática e grosseira, podem referir-se, na prática da acção interpretativa, quatro tipos de comportamento do singular, o de imitação - em que o singular, simuladamente ou não, se comporta de acordo com o modelo de comportamento que é suposto ser socialmente correcto para esse tipo de ocasião -, o de ignorância - em que o singular simplesmente não sabe de todo como comportar-se -, o de indecisão - em que o singular conhece a posição oficial e discordando dela não quer adoptá-la, mas também não tem outra para assumir -, o de autenticidade - em que o singular assume intencionalmente e com conhecimento do motivo a construção da sua interpretação, quer ela divirja ou coincida com o socialmente correcto. É um simples esquematismo de teoria, sendo que nenhum desses tipos de comportamento se verifica sem a participação de algum dos restantes. Quanto ao funcionário ideólogo, ele ocupa a posição do supridor da necessidade de interpretações, fornecendo-as à ampla massa de singulares de disposição obediente - que depois de terem delegado o exercício de arbítrio, abdicam mesmo do exercício de pensar - que as valida ao adoptá-las, tornando-as operativas. Danto, respondendo a uma pergunta quando entrevistado por Natasha Degen, afirmou que se "hoje grande parte da arte é conceptual [...] [então] parece haver um terreno fértil para os filósofos"⁵⁸⁷; essa afirmação retrata bem como o fenómeno artístico contemporâneo se reduz, em grande parte, à existência de teorias, quer dizer, de interpretações. Sendo um facto que o primeiro encontro com uma obra-de-arte tanto pode acontecer de maneira fortuita, como de maneira intencional, o mesmo não sucederá com a construção da interpretação, que é, e será sempre, decorrente de uma acção deliberada e consequente a um julgamento inicial favorável, aquando do encontro do singular com a obra-de-arte. Depois de se ter notícia de uma obra-de-arte e tendo estabelecido uma relação de interesse com

⁵⁸⁷ Entrevista publicada na edição electrónica da revista, *The Nation*, 18 August 2005, in *Novos Estudos - CEBRAP*, nº 73, Nov. 2005.

ela, a sua interpretação poderá continuar a desenvolver-se mesmo na carência da presença física da própria obra-de-arte. Pormenores de uma pintura, momentos de uma representação teatral, uma melodia ou conjuntos de sons de uma interpretação musical, sequências de acção num filme, podem persistir, ou mesmo emergir repentinamente - convocadas por alguma associação fortuita - muito tempo depois do momento em que foram presenciadas, e serem, então, tomadas como matéria de pensamento para o singular que, como espectador, as teve perante si. Quanto mais intrigante uma obra-de-arte parecer ao espectador, maior será essa permanência. Mas o singular pode, também, trazer intencionalmente à memória vestígios noéticos de uma obra-de-arte para consideração, seja do todo, seja de partes, e persistir no adensamento significacional da sua interpretação. Por vezes, é a compreensão de uma sugestão metafórica, ou de uma alegoria, de uma referência que primeiro pareceu ou vulgar ou deslocada, ou até mesmo uma associação inusitada, o que origina toda uma sequência hermenêutica posterior ao próprio acto de presenciamento da obra-de-arte; mas pode ser, também, o resultado da atenção intencional e de actos noéticos deliberados, a partir de convocação mnésica de alguns pormenores mais salientes da obra-de-arte. Assim, tanto a presença latente de algum pormenor enigmático como a acção noética deliberada são companheiras e se complementam; se não, tratar-se-á muito provavelmente de um exercício académico e estéril de tradução assistida por um dicionário de símbolos. Esse tipo de exploração noética não parece ser tão exequível no caso em que a relação do espectador com uma obra-de-arte se dá na modalidade a que se chama experiência estética. Nesse caso a presença física da obra-de-arte é uma condição indispensável, já que é a sua presença que, justamente, dá origem ao tipo de comunhão sensitiva e emocional que é suposto caracterizar esse modo de relação com a obra-de-arte. A teoria da experiência estética, pela necessidade do comprometimento íntimo do espectador com a própria acção ou obra-de-arte, parece ser a que melhor se conforma com a afirmação de subjectividade da interpretação; porém, ao dizer-se que a "[obra-de-]arte é a expressão da experiência estética"⁵⁸⁸ e que, por intermédio dela, "o artista transfere a sua experiência para o receptor"⁵⁸⁹, faz-se da obra-de-arte um mero veículo de comunicação e do sujeito

⁵⁸⁸ Abercrombie, L., *An Essay Towards a Theory of Art*, p. 44.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

espectador um simples receptor da emoção do artista. Então, a aparente garantia de subjectividade evanesce e dá lugar à imperatividade de um conteúdo objectivo que o artista põe na obra-de-arte e que o espectador - se a experiência estética for efectivamente concretizada - não pode senão consumir. Assim, mesmo que queira manter-se a subjectividade que decorre da relação ser sempre íntima em cada homem particular, subsistirá a necessidade de haver alguma - de facto, muita - invariabilidade subjectiva nas diferentes interpretações da mesma obra-de-arte; porque só dessa maneira os vários singulares poderão aceder às emoções e aos significados que é suposto o artista ter colocado nela. Dito de outra maneira, todos os homens particulares que se relacionem com a mesma obra-de-arte experimentarão sempre, e necessariamente, a mesma interpretação básica; pois, de acordo com a teoria, se a "essência da sua actividade [- a do artista -] é comunicação"⁵⁹⁰, e se a obra-de-arte é a maneira que ele tem para comunicar o conteúdo da sua própria experiência, então a eficácia da comunicação requererá, imperativamente, a constância intersubjectiva dos espectadores na interpretação do conteúdo comunicado. A simples singularidade, ou unidade atómica irreductível de cada espectador, não será suficiente para garantir subjectividade à interpretação. Para que isso possa acontecer, a interpretação terá de fazer-se no que se chamou o modo de sinceridade, pelo que o singular tem de estar já de alguma maneira, mesmo que timidamente, numa praxis de autoconhecimento tendencialmente individuante. Quer a interpretação seja dita objectiva ou subjectiva, é claro que haverá sempre algum grau de variabilidade, mas, também, de coincidência, nas interpretações dos vários singulares; ou seja, há, invariavelmente, uma interpenetração das duas ordens. Isso decorre da diferença nas idiosincrasias, no carácter, na posse de conhecimentos técnicos de cada espectador - no que respeita à ordem da subjectividade - e da similaridade nas determinações da espécie e na comunidade de sentido, cultura e norma social, próprias do colectivo em cujo enquadramento se faz a interpretação da obra-de-arte - no que concerne à ordem da objectividade. No âmbito da concepção institucional tudo se torna mais simples, pois são os críticos e os teorizadores especialistas que decidem a tendência interpretativa dominante, ou mesmo a própria interpretação; a possibilidade de polémica está

⁵⁹⁰ *Idem*, p. 46.

contemplada como recurso operativo do processo, podendo mesmo ser desejável, tanto para a implantação social do modelo e das interpretações concretas, como para a dinâmica de competição interna da própria instituição - aí, a importância de cada discurso é legitimada pelo prestígio e posição que cada funcionário ocupa em cada momento. É essa a origem do modelo geral da interpretação oficial e, por conseguinte, a do colectivo.

b) Da interpretação, dita colectiva

A colecção é uma abstracção, uma categoria da matemática. Se o colectivo social é um agrupamento organizado de singulares, então a interpretação colectiva será, mantendo coerente a formulação, um agrupamento ordenado de interpretações singulares, e, por isso mesmo, susceptíveis de serem tratadas estatisticamente. Pese embora a similaridade formal, as duas situações diferem; porque se no caso de uma colecção de homens não pode proceder-se à síntese de todos os singulares de modo a alcançar-se um ser único - um homem substantivo que seria a soma de todos os homens e possuiria cada um dos vários atributos exibidos pelos diversos singulares integrantes do colectivo -, no caso de produções teóricas, como são as interpretações, é possível realizar sínteses. No domínio dos colectivos sociais, a estatística não permite senão medições relativas e a determinação de padrões, seja no âmbito físico, psíquico, ou do comportamento. Nas matrizes estatísticas mapeia-se o como é, podendo, depois, a partir dessa informação, agir-se sobre o estado de coisas e modificá-lo na direcção desejada; simples eufemismo para dizer que se pode agir sobre a multidão de singulares, por condicionamento e recompensa, propiciando certos modos de comportamento e dificultando outros menos desejados e, dessa maneira, modificar o padrão do comportamento dominante em concordância com a conveniência dos fins. A estatística é a metodologia operativa na sociedade tecnológica e suas instituições. O principal laço de união nos colectivos sociais tem sido, e continua a ser, a observância, ou sujeição, a um certo modelo idealizado de comportamento, que se mostra na forma de um conjunto de leis morais e cívicas, mas ao qual nenhum homem real corresponde. A constituição de consensos mais ou menos universais, como possibilidade de harmonia interna, ou paz social, é o que assegura a

continuidade da cultura. Mas a simples constatação da necessidade de haver regras denuncia já a violência do artifício e a consequente inevitabilidade de ocorrência de modos de comportamento refractários ao modelo imposto. Então, tal como no âmbito da civilidade haverá alguns homens ditos imorais e selvagens, haverá igualmente, no âmbito da cultura, alguns homens ditos rudes e ignorantes; não necessariamente por desconhecerem o padrão de cultura, as concepções institucionais e os modelos de comportamento considerado socialmente correcto, mas, justamente, porque ainda que os conheçam, os rejeitam e se recusam a adoptá-los. Também no que diz respeito ao pensamento e ao discurso, é a capacidade de dizer não que possibilita a diferença; é a negação do dado o que permite que tudo o que é de certa maneira possa vir a ser de outra maneira diferente. A simples afirmação de não-ser ao que então se impõe como o que é necessariamente abre todo um campo, potencialmente incircunscrito, de possibilidades de ser diferente, mas cuja concretização exige sempre o acto prático porque só a palavra não chega. Então, tal como a produção da obra-de-arte é o exercício, pelo artista, da acção em arquifeitura num campo irrestritivo de possibilidades, também a interpretação da obra-de-arte pelo espectador, frutifica quando praticada nesse mesmo tipo de terreno. Não é, afinal, a capacidade da negação do dado que possibilita a modificação do real e a humanização dos homens? Mas uma mole de singulares comensais sempre concordantes e sempre obedientes à ordem que lhes é dada é menos uma sociedade de singulares humanos do que um rebanho servil; mesmo se a delegação do querer e a abdicação do arbítrio se faz por vontade própria, não se é por isso menos escravo⁵⁹¹, sendo esse o comportamento perpetuador das hierarquias de poder e de subjugação. De facto, a dedução é simples, e fê-la já Aristóteles, no seu tempo, mostrando que, "se escravo se diz em relação a um dono, [...] [então,] se não há dono, também não há escravo"⁵⁹², ou seja, "desde que existe um escravo existe um dono"⁵⁹³, pelo que a condição de servidão é mais uma opção dos próprios que aceitam donos do que uma condição natural, ou uma imposição superveniente; negue-se um homem a ser escravo e fica logo livre de donos. *Ipsis verbis* no que respeita à dominação da interpretação institucional da obra-de-

⁵⁹¹ Ver, Paulhan, J., "Du bonheur dans l'esclavage", in Réage, P., *Histoire d'O*, Jean-Jaques Pauvert, Paris, 1962, pp. I-XX.

⁵⁹² Aristotle, *The Categories*, 7a.

⁵⁹³ *Idem*, 7b.

arte, a que o singular se submete aceitando-a e legitimando-a, assim, como interpretação colectiva.

c) Da natureza híbrida e fluxiva das interpretações

As interpretações de obras-de-arte são actos de pensamento marcados, ao mesmo tempo, por subjectividade e por objectividade, e incluem-se no tipo de acontecimento a que Searle chama "actos de linguagem". No desempenho de um acto de fala, "é a *produção* do dito, que constitui a unidade básica de comunicação linguística"⁵⁹⁴. A "*produção*" é uma construção do singular que fala, realizada a partir do material linguístico que ele possui. A compreensão da ênfase searliana na expressão "*produção* do dito" mostra uma direcção interessante para começar a desvelar o que está em causa na afirmação de objectividade da interpretação de uma obra-de-arte; é que, enquanto construção convencional, todo o uso da linguagem implica uma "forma de comportamento governada por regras"⁵⁹⁵. A regra é, aqui, o factor possibilitante da interpretação, sendo a própria obra-de-arte interpretada e o contexto em que essa interpretação é feita aquilo sobre o que a regra incide - enquanto exercício de linguagem. Em geral, a regra é implícita e está intuitivamente diluída no uso, ou comportamento, não é saliente. Mesmo que as obras-de-arte não tenham em vista qualquer tipo de comunicação, elas são, por condição ôntica, interpretáveis pelos homens, pelo que, face a elas, como regra do comportamento interpretativo, há sempre o desejo de compreender o que nelas é visto e ouvido. Trata-se, então, de encontrar os significados para os elementos que são observáveis na obra-de-arte, de vê-los como símbolos a que terá sido atribuído algum significado, pelo artista, no contexto da intencionalidade da sua escolha no acto da realização da obra-de-arte; pelo que serão esses significados, então, o que espectador procura reconstruir na interpretação. Da relação de contrariedade que há entre os termos, objectividade e subjectividade, cuja aplicação simétrica se verifica também no par de termos correlatos, colectivo e singular, interessa só, por agora, a consideração da onticidade do lugar de origem da interpretação. De facto, tanto a obra-de-arte interpretada como

⁵⁹⁴ Searle, J. R., "What is a speech act", in Maurice Blake (ed.), *Philosophy in America*, Allen and Unwin, London, 1965, pp. 221-239, p. 222.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

o singular interpretante, são entidades substantivas e, por isso, susceptíveis de exibirem propriedades objectivas - por exemplo, características físicas explícitas. Porém, tanto os significados atribuídos numa interpretação, como os colectivos e as instituições, são conceitos subjectivos. Não há um ente colectivo, há só os homens singulares que o compõem, e só esses são entidades objectivas; por isso um colectivo é sempre redutível às partes singulares, mas um singular não é redutível ao colectivo. Ainda assim, a relação entre cada singular e o todo colectivo é intrincada e incidível, pois, se por um lado só a existência dos singulares possibilita a formação de colectivos, por outro lado é só no âmbito de um colectivo que um singular pode ser gerado e pode ser dotado com o *quantum* mínimo de humanização - que o define como homem e assegura a continuidade da civilização e da cultura desse colectivo. Assim, no âmbito da relação de contrariedade entre subjectividade e objectividade, aplicada à caracterização da natureza da interpretação de uma obra-de-arte, não somente não há lugar para oposição como há mesmo uma dependência mútua indispensável. O colectivo social - como forma da regra de comportamento - é o fundo abstracto, subjectivo, de onde cada singular, objectivo, se destaca pela sua onticidade, autonomia, e particularidades idiossincráticas. Autonomia e particularidades idiossincráticas que marcam de subjectividade, nos actos de produção de pensamento por cada homem particular, o uso da regra que o colectivo institui. Porém, na medida em que tudo o que os singulares fazem se enquadra sempre em contexto relacional com a normatividade cultural instituinte do colectivo, esse enquadramento - que é intrínseco ao comportamento de cada singular - garantirá sempre alguma objectividade às várias interpretações da mesma obra-de-arte, conferindo-lhes comunicabilidade; enquanto que, ao mesmo tempo, a irreducibilidade das experiências particulares inserem alguma subjectividade na interpretação. Mesmo se esta descrição é uma constatação de alcance geral, ela não difere, até por isso, quando se trata da interpretação de uma obra-de-arte; porque tal como acontece em qualquer acto cognitivo, mas sobretudo na interpretação de obras-de-arte, estas - qualquer que tenha sido o contexto da sua realização - estarão sempre marcadas pelos valores culturais em vigor, ainda que em extensão variável de caso a caso. É esse, portanto, o enquadramento a partir do qual pode proceder-se a uma análise compreensiva da presença, simultânea, de subjectividade e de objectividade na construção das

interpretações das obras-de-arte. No domínio da descrição sociológica do fenómeno artístico, o estabelecimento de qualquer padrão para a aferição da adequação das diferentes interpretações dos vários singulares só poderá ser o resultado de algum tratamento estatístico dos vários casos de interpretação particular coligidos e da determinação de um tipo particular de conteúdo signficacional elegido como posição desejável para consenso. Então, "o pré-requisito necessário a uma teoria adequada do comportamento humano deverá ser o desenvolvimento de uma teoria científica dos signos e de uma teoria científica dos valores"⁵⁹⁶; sendo ambas alcançáveis por estudo experimental de amostras singulares suficientemente extensas e ilustrativas. O tratamento estatístico posterior dos dados obtidos e a implementação educativa do resultado assim alcançado, como crença fundadora ou premissa lógica, permitirá chegar, por meio de acções de constrangimento e de recompensa dos comportamentos, à homogeneização noética que caracteriza a massificação social, quer dizer, ao estado de consenso; é então que pode alcançar-se uma interpretação de ordem objectiva, ou, como lhe chamou Gauguin, "uma linguagem única". Entre os procedimentos usados para alcançar esse tipo de situação estão, segundo o pintor, entre outros, "os professores diplomados dando a certeza do perfeito e de uma imensa mediocridade"⁵⁹⁷ em todas as matérias. É esse o programa das instituições, pois, na medida em que os comportamentos noéticos sejam uniformes - que é o que visa a educação -, ou que, pelo menos, a sua variação seja previsível e enquadrável, mais eficazmente os singulares podem ser moldados na concordância com o perfil estabelecido como adequado aos fins da organização tecnológica da sociedade, tornando-os menos obstrutivos na obtenção da máxima eficiência de desempenho do sistema. Mesmo se o padrão médio de noese e de humanidade, nesse tipo modelo, corresponde sempre a um progressivo abaixamento qualitativo.

A classificação da interpretação de uma obra-de-arte como sendo objectiva ou subjectiva indica, sobretudo, a posição e o grau de coincidência ou de incoincidência da interpretação visada, face ao modelo institucional dado como oficialmente válido; quanto mais próxima do desejado consenso ela estiver, mais tenderá a ser considerada objectiva. Assim, tomar como válida a oposição entre objectivo e subjectivo, no âmbito

⁵⁹⁶ Morris, Ch., *Varieties of Human Value*, University of Chicago Press, Chicago, 1956, p. viii.

⁵⁹⁷ Gauguin, P., *Racontars de Rapin*, p. 20.

da consideração das interpretações de obras-de-arte, cria um paradoxo noético que é tão evidente quanto é aparente essa suposta oposição. Então, perante uma obra-de-arte, ou faz cada um dos singulares a sua própria interpretação - e nesse caso, toda a actividade de teorização e de crítica interpretativa pretensamente objectiva e a única válida, aparecerá destituída de fundamento - ou a elaboração da interpretação caberá somente aos funcionários que, no âmbito das suas competências na instituição dedicada, ocupam a posição adequada a esse labor, disponibilizando aos espectadores o catálogo de pensamentos expressáveis e emoções reactivas universalmente válidas e adequadas, para quando se está perante uma obra-de-arte - caso em que o espectador fica dispensado de qualquer actividade noética com vista à compreensão da obra-de-arte com que se relaciona. No entanto, as diferenças que se observam quanto à educação, cultura e estratificação económica indiciam a presença de heterogeneidade na experiência; no caso da sua enfatização, tender-se-á para a crença no subjectivismo interpretativo, pelo que o eventual senso comum será, por assim dizer, de domínio meramente tribal. Porém, o esforço da globalização do modelo educativo, dos princípios culturais e da organização social, visando justamente a destribalização do senso comum, por constituição de um colectivo homogéneo de amplitude mundial, mais previsível e controlável - com singulares receptivos no acatamento das interpretações que lhes são disponibilizadas - inclina a tendência para a crença na objectividade da interpretação. Se, enquanto acto elocutório, uma interpretação é uma forma de comportamento governado por regra - justamente as convenções de sentido que a sustentam -, basta que o espectador desconheça a existência dessa regra - ou que não a domine suficientemente - para que fique impedido, não de construir a sua interpretação da obra-de-arte, mas de construí-la de maneira comunicável; a mesma dificuldade acontecerá ao singular que, conhecendo essa regra, pretenda exercitá-la num contexto histórico e social em que ela não vigora. No caso do funcionário, a comunicabilidade resume-se à conformação com o discurso institucionalmente adequado. A própria regra fundadora, enquanto convenção social, não é a mesma em todos os tempos e em todas as culturas, nem para todos os homens; pelo que uma interpretação considerada objectiva num dado contexto, poderá ser declarada subjectiva num contexto diferente. É a validade universal dos princípios que garante objectividade às interpretações; porém, se a validade dos

princípios é sempre condicional, então a validade das conclusões que deles resultam sê-lo-á também, pelo que se torna insustentável a tese da existência de uma única interpretação válida, porque objectiva, para cada obra-de-arte. Mas como no âmbito do colectivo, nem as estratificações sociais são estanques, nem a ocupação das posições é fixa, então, de igual maneira, nenhuma convenção ou regra é imutável; não há uniformizações totais nem de persistência ilimitada - o que, para o assunto que está aqui em apreciação, significa que não há só uma interpretação válida e intemporal para cada obra-de-arte. Se as regras vão sendo adequadas aos fins que o colectivo a cada tempo se propõe, se os estratos sociais se renovam e tendem para a fluidez - com alguma migração entre as posições dirigentes e as posições dirigidas -, então também a possibilidade de permanência do modelo de organização dependerá da estabilidade do envolvimento cultural, mas igualmente da contemplação de alguma mudança, porque a estagnação total conduz à degradação e à morte; por isso, mesmo num ambiente de consenso, algum grau de divergência é sempre requerido - e a situação não difere por tratar-se de interpretar obras-de-arte. A total exclusividade de domínio, tanto da ordem objectiva como da ordem subjectiva nas interpretações de obras-de-arte não é sustentável, isso vê-se bem, como exemplo, no próprio exercício da linguagem. Da proporção de cada uma dessas ordens dependerá, então, o grau de entropia no exercício da linguagem, nos actos de pensamento, e, por conseguinte, na sua comunicação; factos que terão sempre consequência na construção das interpretações. No que concerne à obras-de-arte, vigoram actualmente as concepções institucionais, estabelecidas por funcionários teorizadores e publicadas pelos meios considerados eficazes, tanto para a elevação ao estatuto obra-de-arte como para a interpretação legítima destas. Mas é sempre o favor com que elas são acolhidas, obedecidas e defendidas pelos próprios espectadores que possibilita a continuidade da sua vigência e a sua eficácia operativa. Assegurada a passividade do espectador, a dispensação dos cuidados de conservação e de manutenção material e teórica, e a publicação intensiva das obras-de-arte que mimam o modelo eleito, poderá garantir a continuidade tranquila dessa dominação. Mas isso nem impede outras formas de praxis nem outras maneiras de pensar nem tampouco a consumação de arte pelos singulares que possuam essa capacidade, ou a interpretação autónoma das obras-de-arte pelos espectadores que não abdicam de fazê-lo. É que nem a posse de arte nem a

autonomia noética, como capacidades intrínsecas em homens particulares, dependem de atribuição institucional; e nem as determinações antropológicas são extinguíveis por decreto.

III. 5. A finalidade humanizante da relação com a obra-de-arte

Uma obra-de-arte, como organização de matéria conformada em concordância com o projecto do seu autor, tem o mesmo estatuto de onticidade de qualquer outra produção por técnica realizada por um homem. Ontologicamente, porém, as obras-de-arte constituem uma espécie particular no interior do domínio genérico das produções por técnica; essa particularidade de espécie funda-se, sobretudo, seja na sua irrepetibilidade enquanto conceito/realização, seja, também, ainda que de maneira equívoca, na aparente indeterminação de finalidade - que alguns dizem ser ausência. Tende-se vulgarmente, no domínio da teorização contemporânea acerca da obra-de-arte, por um lado a similarizar as acções de produção e de consumo - de onde resulta que a realização de uma obra-de-arte só será completada no acto da sua recepção por cada espectador - e, por outro lado, a recusar a separação da entidade obra-de-arte do acto da sua produção - e, por conseguinte, do seu autor; qualquer destas situações dá origem a muita obtusão na intelecção do assunto. Dá-se um exemplo comparativo; se se usa um martelo, ou uma flauta, em princípio sabe-se para o que serve cada uma dessas produções de técnica, além disso, elas surgem sem qualquer ligação aos homens particulares que as realizaram, e com uma finalidade diferente daquela que tiveram para esses homens ao realizá-las - a obtenção de um salário. O que acontece com a obra-de-arte é algo semelhante, só que, agora, recusa-se a sua separação do autor e ignora-se razoavelmente a sua finalidade, ou seja, o para quê do seu uso pelo espectador, mas também a finalidade do artista ao realizá-la; o que é surpreendente, pois não é o modo e a finalidade do seu fazer pelo artista, o que constitui a obra-de-arte como espécie? Pega-se num martelo para bater um prego, ou numa flauta para tocar uma melodia, sem ter de procurar primeiro, em qualquer dos casos, uma compreensão noética do porquê do martelo ou da flauta; mas isso, geralmente, não se passa assim quando um espectador está perante uma obra-de-arte. O martelo e a flauta com as respectivas formas próprias são percebidos pela sua utilidade ou

finalidade, em cada caso a sua presença induz a uma acção física determinada; a presença da obra-de-arte, porém, induz a uma acção noética indeterminada, e a questão que se coloca ao espectador não é já o que fazer com ela, mas sim o que pensar dela, como compreender o porquê de ela ser como é. Então, tomando essa indução noética como constituindo a finalidade da obra-de-arte, o que interessa esclarecer, agora, é se essa indução ao pensamento pode ser de alguma maneira partícipe na consecução de individuação do espectador, ou não, e em caso afirmativo, de que maneira. Porém, tendo em consideração toda a influência do contexto, tanto global como regional, na relação dos singulares com as obras-de-arte, não parece ser possível a compreensão dessa relação, no actual contexto social, sem que primeiro se tenha alguma visão abrangente dos vários campos de actividade no enquadramento do próprio fenómeno artístico, e da interacção complexa entre eles. Então, para poder compreender-se o fenómeno artístico na especificidade da sua ocorrência contemporânea - a instituição como o território de totalização, seja do próprio fenómeno, de que lhe cabe a direcção, seja da prática artística, da determinação dos modelos, da interpretação e publicação das obras, do que se aceita como obra-de-arte e do tipo de relação a ter com ela -, é preciso compreender também o próprio modo da organização tecnológica dos colectivos sociais contemporâneos - os seus princípios, a sua finalidade, e o lugar que nela se dão os homens, a si mesmos.

A modificação da estrutura formal de associação exigiu a adequação do modo do condicionamento comportamental dos singulares associados à nova finalidade. Porque as novas teorias científicas e, sobretudo, as consequências práticas originadas nas novidades da termodinâmica, da electrónica e da microfísica impuseram mudanças nos princípios do próprio organismo social e, conseqüentemente, na sua teleologia. No âmbito do fenómeno artístico isso deu-se a ver nos actos de ruptura com a tradição e o passado, protagonizados pelos chamados modernistas e pelas vanguardas artísticas no início do século XX. Não é indiferente, então, o que a cada momento é tomado como sendo uma obra-de-arte. A deslocação dos princípios da análise, da descrição de ontologia para a descrição de sociologia, é o primeiro passo na desconsideração do singular como unidade idiossincrática irreductível e na sua dissolução no todo abstracto do colectivo. No que concerne à obra-de-arte, ela deixou de ser tendencialmente uma

produção do singular possuidor de arte, passando rapidamente a não ser senão o resultado de uma teia mais ou menos complexa de colaboratividade social e de atribuição institucional. Do início do século XX até hoje, a tecnologização do organismo social sofisticou-se; a presença cada vez maior de máquinas e a automação dos procedimentos sociais quotidianos, graças à introdução de dispositivos cibernéticos, é constante. A interacção dos próprios singulares no âmbito do colectivo social é mediada por instrumentos electrónicos e subordinada aos modelos lógicos da eficácia técnica. Os homens inferiorizam-se fisicamente face à maior força, resistência, rapidez e desempenho das máquinas; reduzem-se sensorialmente face aos complexos instrumentos ópticos e de detecção de radiação electromagnética e respectiva medição; desqualificam-se noeticamente face à capacidade colossal para armazenar informação e à rapidez de execução de complexas operações computativas da chamada inteligência artificial. É nesse enquadramento prático e conceptual que se conclui que o que difere entre máquina e animal é que "os organismos vivos são mecanismos muito complexos - parte analógicos e parte digitais"⁵⁹⁸, pelo que os homens não são senão "uma das muitas implementações possíveis de uma máquina processadora de informação"⁵⁹⁹; é essa, então, a nova definição de homem. A consequência é simples: organismo cibernético é um género, máquinas e animais são espécies desse género, quanto aos homens serão uma subespécie híbrida "parte analógicos, parte digitais". A tecnologia, como princípio determinante do desenho da organização social, supõe como teleologia a expansão, ou seja, a eficácia dos processos; o crescimento e a rapidez, dimensão e velocidade, tudo tem que ser cada vez maior, e cada vez mais depressa. Eficácia, é essa a base do programa tecnológico, sempre mais e em menos tempo. Os homens começaram por ser adaptados à necessidade da máquina, sendo depois integrados como a *peça* governadora do mecanismo - que a máquina seja um avião, ou um aspirador, nada muda quanto ao essencial. Actualmente, também os próprios homens se dispõem a ser *aperfeiçoados*, com vista à optimização do desempenho, por integração de componentes protésicos

⁵⁹⁸ Neumann, J. von, "The General and Logical Theory of Automata", in Jeffress, L. A. (ed.) *General Mechanisms in Behaviour The Hixon Symposium*, Wiley, Oxford, 1951, pp. 1-41, p. 10.

⁵⁹⁹ Pias, C., "Analog, Digital and the Cybernetic Illusion", in Pias, C. (ed.) *Cybernetic/Kybernetik The Macy-Conferences 1946-1953*, Diaphanes, Berlin, 2003.

cibernetizados⁶⁰⁰. No âmbito de uma organização concebida tecnologicamente tudo são recursos, os homens incluídos; nela, todos os singulares são simultaneamente produtores, consumidores e matéria-prima. No que concerne à organização da colecção de singulares, mesmo se as antigas designações subsistem no discurso, opera-se a redução da estrutura tradicional de divisão em classes, para um modelo binário simples de dirigidos e de dirigentes, numa estrutura formal de posições fixas mas funcionalmente fluidas, quer dizer, ocupadas por singulares tendencialmente intermutáveis - afinal, não é em vão que se diz que ninguém é insubstituível. Ao mesmo tempo, as máquinas vão sendo constituídas como partes do colectivo. Sofisticados sistemas de comunicação audio e vídeo, numa rede de interconectividade mundial, duplicam a existência social e simulam a conquista de um estado de ubiquidade nas relações entre os singulares, mas, também, a *ligação* aos outros é cada vez mais virtual, mais ilusória e a solidão emocional - a sensação de estar sozinho no meio da multidão - é a condição para que se tende, numa existência cada mais mediada por aparatos electrónicos que são insaciáveis e eficazes colectores de dados para confecção de matrizes estatísticas e programação cibernética. O facto é que o homem deixou de dar-se como modelo, como princípio, como finalidade, na construção de *mundo*, e cedeu esse lugar à máquina - tida como sendo mais fiável e objectiva nas decisões. Mas uma sociedade não pode ser, nos seus princípios e finalidade, simultaneamente tecnológica e antropológica, nem os conceitos de uma servem à outra; e nessa escolha não há lugar para saudosismos. Os homens do século XXI aprofundam e vulgarizam o *status quo* herdado, com a naturalidade do dado adquirido e a inevitabilidade de um determinismo evolucionista imparável. O próprio conceito de lazer é inteligido como "tempo livre", o que quer dizer, desocupado; e como só é útil o tempo ocupado, é imperativo *ocupar* utilmente o tempo livre. Então, o tempo vazio e a sua ocupação, ou preenchimento útil, dá origem a um amplo ramo da economia, estruturado em torno das chamadas indústrias da cultura, do desporto e do turismo. Num tal estado de coisas, no âmbito do fenómeno artístico, não pode esperar-se das instituições culturais - de facto, dos singulares institucionalizados que lhes dão corpo -, responsáveis pela produção de obras-de-arte e actividades

⁶⁰⁰ Por exemplo na chamada "realidade aumentada".

relacionadas, senão um comportamento coerente e integrado com o modelo social que vigora. Assim, no que concerne à obra-de-arte, a par da introdução de novos modelos formais e de realização, há também a mudança do enquadramento social e de recepção da obra-de-arte - o museu substituiu a catedral. A actividade dita artística "coloca-se a par com a indústria utilitária"⁶⁰¹, ou seja, ela "ocupa um lugar na economia universal [...] tem a sua imprensa, a sua política interior e exterior, suas escolas, seus mercados e suas bolsas de valores [...], museus, bibliotecas, etc."⁶⁰², e fica igualmente sujeita às leis gerais do consumo. Tanto o artista como o espectador não são senão simples posições num sistema, meros elos de uma cadeia económica. Por outro lado, "o Estado [...] procura administrar as artes"⁶⁰³, por via do ensino, da subsidiação e de novas instituições dedicadas que asseguram o controle do modo e da direcção em que se desenvolvem. Maravilhava-se Valéry, há já quase um século, com a possibilidade que antevia como desenvolvimento e aplicação das inovações da nova ciência física, de "uma sociedade para a distribuição de Realidade Sensível ao domicílio"⁶⁰⁴. Pois não é senão essa a forma vulgar da sociedade em que vivemos; não somente o sonho valeryano de poder ver-se "o Ticiano do Museu do Prado" sem ter de sair de casa, está concretizado, como até é possível tê-lo disponível em qualquer lugar e a qualquer momento, brilhando no ecrã de um dispositivo electrónico portátil, suficientemente pequeno para ser levado num bolso. Canaliza-se informação na forma de pacotes de dados, obras-de-arte incluídas, tal como se fazia já com a água, com a electricidade, com os dejectos. Claro que sendo a transmissão mediada sempre por operadores, isso integra a possibilidade do controlo não só das comunicações, como dos comunicantes. Operadores a quem oficialmente se entrega o encargo de manter a operatividade e a eficácia dos sistemas e da sua exploração económica, e de quem, oficiosamente - um pouco à semelhança do que se fazia com os corsários no passado -, se espera que sistematizem e tratem, tanto a informação que circula na rede, como os dados dos utilizadores. Colecções gigantescas de dados são filtrados, sistematizados e tratados para compor matrizes, elaborar perfis, determinar modelos, sendo depois redireccionados como *input* de sistemas cibernéticos de segunda ordem para

⁶⁰¹ Valéry, P., *Oeuvres II*, Gallimard, Paris, 1988, "Notion Générale de l'Art", pp. 1404- 1412.

⁶⁰² *Idem*.

⁶⁰³ *Idem*.

⁶⁰⁴ Valéry, P., *Oeuvres II*, Gallimard, Paris, 1988, "La Conquête de L'Ubiquité", pp. 1284-1287.

influenciar decisões e modificar comportamentos. Assim descrito, o quadro poderá parecer negro; porém, as virtudes são exactamente na mesma proporção. Tal como acontece com as palavras na linguagem, é sempre uma questão de uso.

Com a organização tecnológica da sociedade mudou a *forma* do contexto e muitas coisas com ela, mas outras persistem. Persiste o facto de haver algo a que se chama "obra-de-arte" e de haver homens a que se chama "artista", subsiste o modo da publicação e da exibição das obras-de-arte, e continua a haver homens a que se chama "espectador" ou "público". É mais fácil implantar um novo modelo de organização funcional do colectivo social do que apagar os hábitos adquiridos e criar uma nova linguagem. Então, mesmo se o que passou a referir-se com uma certa palavra - por exemplo "obra-de-arte" - é algo totalmente diferente daquilo que com ela se referia antes, isso pouco importa, pois será só uma questão de tempo para que o novo uso se generalize, seja interiorizado e se torne um hábito corrente. De facto, os que usam a palavra, na grande maioria, nem sequer se aperceberão que houve uma mudança naquilo que é agora referido pela palavra "obra-de-arte" e, com isso, uma alteração no seu sentido, acreditando que se trata somente da mudança de aparência do objecto e que isso resulta, simplesmente, de uma necessidade evolutiva, por esgotamento dos modelos tradicionais desse ente físico que é referido com a palavra "obra-de-arte". Sob a tutela da instituição, que Danto nomeou como "mundo-da-arte", multiplicam-se as mediações no acesso à relação com as obras-de-arte. Com o aparecimento da profissão de curador, o conceito de exposição tem adquirido novas *nuances*. A figura de curador instala uma nova posição no mundo-da-arte, ambígua; tendo começado por ser visto, no princípio, como alguém que é especialista no arranjo, e muitas vezes na selecção dos objectos para uma exibição, rapidamente, na medida "em que o formato exposição se tornou mais reconhecível e popular [...] os fazedores de exposição têm vindo a ser identificados como fazedores de significado individuais"⁶⁰⁵. Agora, a própria colecção de objectos ou de *artistas* expostos, e a maneira como podem ser relacionados uns com os outros, é vista como sendo, por si só, uma obra-de-arte. Na medida em que é a própria exposição que é exposta, ela adquire, então, o estatuto de obra-de-arte e, por consequência, o curador como seu autor adquire o

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

estatuto social de artista. Assim, como escreveu Danto, o curador "tornou-se a personalidade definidora do mundo-da-arte"⁶⁰⁶, um *governador* do grande mecanismo que é a instituição mundo-da-arte. "Um curador é alguém que olha para uma obra [...] pensando: como posso eu usar isto numa mostra?"⁶⁰⁷, ele assume-se de facto como um autor ou artista, já que uma exposição é, sobretudo, "um arranjo de obras de arte importantes e díspares, mas na qual também se pode detectar claramente uma voz cultural singular e distintiva"⁶⁰⁸ - usando um slogan publicitário clássico: *a voz do seu dono* - a do curador justamente. De certa maneira, pode dizer-se que os objectos expostos - sejam obras, sejam artistas - são os materiais sobre os quais o curador aplica teorias e técnicas composicionais, sendo a própria exposição a obra-de-arte susceptível de ser interpretada. Quanto aos "artistas, deslocaram-se eles mesmos para lá da simples produção de objectos de arte e, através do ajuntamento ou arranjo de instalações que galvanizam a totalidade de um espaço de exposição, a sua actividade tornou-se em muitos casos mais consonante com a antiga ideia de curador"⁶⁰⁹. O espectador - que é sempre singular - passou a ser *o público* - que é uma massa indistinta de singulares - um público que se educa *ad hoc*. A relação entre o público e o evento artístico passa, pois, a ser mediada pelos serviços educativos das instituições promotoras e pelo aparato constrangedor conexo. O assunto torna-se objecto de quantificação e de estudo científico com vista à optimização da eficácia dos procedimentos; a importância dos eventos mede-se pela quantidade de entradas, pelo que a fluidez de circulação da massa de visitantes nos locais de exibição tem de ser assegurada. Como eventos, são propostos modelos de relação lúdica e sensacionista e é apresentado o tipo de obra que se lhe adequa, mas também outros mais politizados como o documentário; a par da posição de artista inaugura-se uma nova posição - mais transversal - sob a denominação de "activista", como o sucedâneo socialmente correcto do antigo agitador. Quanto à modalidade noética da relação com a obra-de-arte, não podendo ser totalmente excluída, é domesticada - à semelhança do que já tinham feito as Igrejas no passado; esse é o campo de trabalho de posições especialistas, sobretudo o filósofo, o psicólogo, e o chamado crítico de arte.

⁶⁰⁶ Danto, A., Interview to Anna Maria Gausch.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Obrist, H. U., *Ways of Curating*, p. 32.

⁶⁰⁹ *Idem*, p. 33.

Actualmente o significado tanto pode ser atribuído à obra-de-arte como pode ser atribuído ao próprio evento, uma vez que, como se mostrou, a própria exposição pode ser tomada, agora, ela mesma, como evento ou obra-de-arte - e estando ambos na mesma condição, são ambos igualmente interpretáveis. Mas que seja o significado atribuído, ou ao evento, ou às obras-de-arte que o constituem, o que é certo é que persiste indispensável a relação de interpretação do espectador com isso que lhe é mostrado sob o nome de "obra-de-arte" e que sendo suposto estar dotado de um significado, poderá, por isso, ser interpretado. Então, apesar de todas as mudanças, persiste perene a relação de interpretação da obra-de-arte pelo espectador e, com ela, subsiste igualmente a sensação de incomodidade que o facto da possibilidade de haver interpretações não dirigidas pode ocasionar no seio da instituição. Com efeito, mesmo se a condução à adopção de um uso novo da palavra "obra-de-arte" não é coisa difícil, o mesmo não se passa quanto ao abandono das antigas associações, que continuam a acompanhar, teimosamente, esse uso novo; continua associada a noção de conteúdo e, logo, a dimensão da obra-de-arte como catalizador noético continua associada à indução hermenêutica - à suscitação interpretativa como constituindo o eixo a partir do qual poderá compreender-se cada obra-de-arte. É, justamente, pela compreensão dessas persistências que pode também compreender-se a importância da relação do espectador com a obra-de-arte, na medida em que ela seja interpretativa, para a sua individuação, ou seja, a compreensão da finalidade da relação do espectador com a obra-de-arte como acto de consecução de humanidade desse singular que a interpreta.

Actualmente, sob o domínio da legitimação institucional, "intenções, atitudes e conceitos, tornaram-se os substitutos das obras"⁶¹⁰; quanto às obras-de-arte, elas "foram, na produção artística, trocadas por dispositivos e procedimentos que funcionam como obras"⁶¹¹. O exclusivo de autoridade da instituição cultural para legislar acerca do que, no contexto actual, pode ser legitimamente referido com o nome "obra-de-arte", mas igualmente sobre todo o ritual da sua interpretação, difusão e consumo, encolhe o espectro de possibilidade de manifestação do diferente; limitação do território legitimante e fechamento educativo, por divulgação selectiva

⁶¹⁰ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p. 11.

⁶¹¹ *Idem*, p. 10.

das instanciações do modelo normativo. Em consequência disso, o encontro dos singulares com o diferente - com a obra-de-arte não normalizada e refractária à instituição, que resulta, justamente, da consumação da capacidade arte - fica enormemente limitado, da mesma maneira que está limitada a possibilidade do exercício de escolha. No limite, poderá dizer-se que ou o espectador se contenta e satisfaz sem questionamento com o que lhe é servido, e com a maneira como lhe é servido, ou, então, não se satisfaz de todo e questiona a situação que se lhe apresenta, mas nesse caso, divergindo do senso comum, ele deve estar preparado para ouvir chamarem-lhe egoísta, com toda a intenção depreciativa e hipocrisia social, como se querer ser o próprio fosse um crime. Mas esse será o caso extremo pois, nas teorias que sustentam as opções da instituição, está já prevista essa possibilidade e, também, a condição para que a insatisfação - tanto do produtor como do espectador, desde que contida em limites tidos como toleráveis ou não patológicos - possa ser integrada num catálogo dos modelos alternativos, disponibilizados como possibilidade de rebeldia ou de romantismo anacrónico, estando sempre devidamente enquadrados como desvios exóticos, mas aceitáveis, no comportamento do singular. Perante uma obra-de-arte, é natural que o espectador procure compreendê-la e integrá-la, como significado, na sua construção de mundo; é isso que se mostra em expressões como, "o que é isto?", "o que quer isto dizer?" e outras semelhantes. É esse desejo de desvelamento do mistério e, sobretudo, de segurança gnósica, que está na origem do impulso interpretativo. Então, saber se há somente uma única interpretação legítima e adequada para cada obra-de-arte ou se pode haver uma quantidade inumerável de interpretações diferentes mas igualmente adequadas - dado que o legítimo não faz parte do domínio ético -, é uma questão que está longe de ser indiferente. A interpretação única não será mais do que o equivalente aos manuais de instruções para o uso de electrodomésticos e congéneres, só que, agora, aplicado às obras-de-arte; tal como a observância dos primeiros garante o uso correcto dessas máquinas, também o respeito pela pretensa única interpretação legítima garantirá a relação correcta com a obra-de-arte. Ao usá-la, o espectador não só estará em total segurança gnósica, como fica dispensado do labor noético; certamente que ele não desenvolverá nem conhecimento nem intimidade com a obra-de-arte, mas poderá comentar sempre acerca dela a propósito e sem receio do ridículo social que é ser apontado como

esquisito. Quanto à aceitação da existência de inúmeras interpretações diferentes e adequadas de uma mesma obra-de-arte, ela permite que cada singular espectador desenvolva uma relação particular mais íntima com a obra-de-arte e possa assumir-se como origem da interpretação - como o seu autor. Mas isso não é o que procura a instituição, porque, como escreveu Junger, a "autoria é, realmente, só um outro nome para independência"⁶¹². Ora como a independência noética dos singulares não é de todo conveniente à teleologia das sociedades tecnológicas, não caberá ao mundo-da-arte, seguramente, fomentá-la, mas, pelo contrário, deverá impedi-la; e fá-lo. Desde logo quando dá o modelo do que é obra-de-arte, do que se premeia, do que se divulga, do que se populariza como tal. É assim que se chega à situação em que tudo pode ser tomado como obra-de-arte. Dão-se dois exemplos; o primeiro, no discurso directo de Marina Abramovic que, descrevendo uma actuação sua, diz: - "[n]esta peça eu estava nua, sozinha numa sala branca e [...] uma câmara de vídeo enviava a minha imagem para a audiência numa sala contígua"⁶¹³; o segundo, igualmente em discurso directo, de Obrist, descrevendo uma das suas realizações, diz: - "[n]a exposição *do it* [...] realizar as obras-de-arte, no sentido de executar actualmente as instruções, foi deixado para o público ou pessoal do museu"⁶¹⁴. Abramovic pretende realizar uma catarse do espectador, tornando-se para isso "um espelho para a audiência - se eu posso fazê-lo, eles podem fazê-lo também"⁶¹⁵. Obrist propõe a diluição do artista por pseudo democratização dessa posição e a inutilidade da obra-de-arte, já que, no fim da exposição, "a instituição apresentadora da mostra, estava obrigada a desmantelar, ou destruir, não só as obras-de-arte mas também as instruções, [... ainda assim os proprietários das instruções, ou autores, ou artistas,] recebiam documentação fotográfica completa do trabalho"⁶¹⁶. Mas que possa apor-se o nome de obra-de-arte sobre não importa o quê e, uma vez atribuído esse estatuto social, isso seja imposto como tal aos espectadores, é algo que decorre, na lógica argumentativa do funcionário que ocupa a posição de historiador de arte, de "uma evolução da arte para a sua

⁶¹² Junger, E., *The Forest Passage*, § 12.

⁶¹³ Abramovic, M., *Walk Through Walls*, p. 66.

⁶¹⁴ Obrist, H. U., *Ways of Curating*, p. 19.

⁶¹⁵ Abramovic, M., *Walk Through Walls*, p. 71

⁶¹⁶ Obrist, H. U., *Ways of Curating*, pp. 19-20. Afinal não se passa nunca sem um suporte de memória que testemunhe o facto.

autonomia"⁶¹⁷, por um lado, e por outro lado, da "dupla determinação fundadora da arte na idade contemporânea: *a vocação de fazer [obra-de-]arte a qualquer preço, [...] a consciência clara que as apostas estéticas são doravante desvalorizadas*"⁶¹⁸. Talvez, então, venha a acontecer que, como escreveu Dalí, "quando todos os objectos que existem são considerados readymades, [...] a Originalidade tornar-se-á a Obra artística, produzida convulsivamente *à mão* pelo artista"⁶¹⁹.

Que a concepção de que há uma única interpretação adequada para cada obra-de-arte é assaz falaciosa, foi já visto e foi-o, também, que mesmo o facto de uma interpretação ser feita pelo espectador, isso, por si só, não pode garantir que seja dele a autoria, pois quanto mais desenvolvida e eficaz for a cibernética de multidão, menos possível será haver diferença noética entre a massa de singulares e, por consequência, menor será a dimensão autoral em cada homem. É, portanto, a partir da assunção pelo próprio singular, da alteridade genética do que tem como sendo os *seus* valores, e de grande parte dos pensamentos, que ele poderá lançar os fundamentos para começar a ser, de facto, o próprio do que faz - que é o que quer dizer, autor; só assim, enquanto espectador, ele ficará em condição de edificar a sua própria interpretação. Com a assunção desse conhecimento, acerca da sua condição, abre-se igualmente a possibilidade de encetar uma praxis de individuação, porque, "por esta acção, um homem declar[a] a sua vontade de auto-afirmação pelos seus próprios meios"⁶²⁰. É, portanto, já com esse conhecimento de ser-se único e de poder-se assumir a sua própria condução que o singular vai ter de decidir se escolhe continuar na condição em que até então viveu - só que, agora, já não será senão em pseudo ignorância da sua condição - e se refugia no conforto do uso das interpretações dos especialistas, ou se não abdica de se apropriar do que lhe pertence - a diferença como único e a governação de si mesmo - num exercício inequívoco de autodeterminação, assumindo, desde logo, a autonomia de valores e de pensamento. Claro que a existência, ao nível dos hábitos adquiridos mais interiorizados, de um lastro cultural de crenças, associações e metáforas - que no falar quotidiano se mostram muitas vezes como

⁶¹⁷ Ardenne, P., *Art: L'Âge Contemporain*, p. 32.

⁶¹⁸ *Idem*, p. 41.

⁶¹⁹ Dalí, S., "Preface by Salvador Dalí", in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Boston, 1987, p. 14.

⁶²⁰ Junger, E., *The Forest Passage*, § 17.

parecendo ter sido originadas por pensamento do próprio singular -, talvez não sendo inultrapassável, é, seguramente, de modificação demorada; porém, uma vez alcançado esse conhecimento, até o lastro cultural mais interiorizado, assumido como virtude, será susceptível de uma meditação analítica e, por consequência, ora apropriável, ora descartável, em termos da sua eventual continuidade de permanência como valores do próprio. Independente de tudo isso, há o facto constatável de que a mesma obra-de-arte dá ocasião a interpretações diferentes por espectadores diferentes; ainda que nenhuma parte ou elemento que compõe essa obra-de-arte tenha mudado, e seja só o lugar da origem da interpretação - quer dizer, o espectador - o que mudou. Mas se o que muda não é a coisa interpretada, antes o singular interpretante, então é mais na subjectividade dos homens, do que na objectividade do suposto conteúdo da obra-de-arte, que reside o motivo da variedade das interpretações. Afinal, quando face a uma obra-de-arte um espectador formula a proposição inquisitiva que o lança na procura pelo seu significado - é isso a construção da interpretação -, é sempre a partir de si mesmo, do seu próprio reportório de experiências, de sentimentos, de disposições e de conhecimentos que ele poderá construir a sua resposta. E mesmo se a linguagem da sua expressão é pública e comum a todos os singulares do colectivo, a intelecção sensoperceptiva e a referência experiencial são sempre do domínio privado; é essa localidade singular e irreduzível, a determinação que permite, ou impõe, pensar em cada homem particular como um autor potencial. Numa relação entre um espectador e uma obra-de-arte não há reciprocidade porque a obra-de-arte é, por assim dizer, um elemento extático - mesmo se a sua exibição implica algum tipo de movimento. Além disso, em cada nova relação, o espectador não será nunca o que foi antes, porque ainda que se trate do mesmo singular e da mesma obra-de-arte, são tempos diferentes e o espectador será já outro - mudado do que foi antes por actualização de experiências; o que não acontece com a obra-de-arte, que persiste imutável, enquanto que as interpretações dificilmente serão coincidentes. Então, quase poderia usar-se a formulação heideggeriana afirmando que "a obra[-de-arte] funda primeiro o espaço de jogo que ela abre"⁶²¹; mas se foi dito quase, é porque isso não passa de uma ilusão, como num jogo de espelhos - em que a obra-de-arte é um pretexto e "o espaço de

⁶²¹ Heidegger, M., "L'Origine de l'Oeuvre d'Art", primeira versão, p. 31.

jogo" é o próprio que joga. De facto, não deixa de ser espantoso que pareça ser a obra-de-arte que se desdobra a cada nova interpretação e que suscita no espectador novos e contínuos aprofundamentos hermenêuticos, quando é exactamente o contrário que acontece. Na relação com a obra-de-arte o espectador procede, mesmo se não o entende como tal, ao diagnóstico do seu próprio estado de individuação. Talvez por isso os modelos de obra-de-arte sustentados pelo mundo-da-arte tendam mais para o aparato lúdico, para a vulgaridade do *readymade* e para o "dispositivo produtor de efeitos estéticos"⁶²², visando, se não o cancelamento de qualquer formulação conceptual, ao menos a domesticação das eventuais interpretações fora do modelo, justamente, por provisão do enquadramento de teoria adequado e por relação à qual esse tipo de acontecimento é visto como obra-de-arte. No âmbito da apresentação da obra-de-arte ao espectador, que é *uma* situação relacional, tem lugar um evento interpretativo, que é *outra* situação relacional distinta da primeira e que só pode dar-se na sua dependência. Na primeira ocorrência relacional, o espectador e a obra-de-arte são os correlatos numa relação ôntica e de intelecção sensoperceptiva que termina em julgamento de gosto. Na segunda ocorrência relacional, que se faz sempre com algum *delay* de concomitância face à ocorrência anterior, há uma relação noética entre o espectador e ele próprio - o interpretante que se interpreta - e que tem a obra-de-arte como mediadora, ou indutor noético. Então, a interpretação não é de facto o resultado de uma relação entre um espectador e uma obra-de-arte, mas, sim, de uma relação reflexiva do espectador consigo mesmo, propiciada ou mediada pela *presença* da obra-de-arte. Essa relação não é nem judicativa nem descritiva; ela será hermenêutica e, principalmente, heurística - pois exercitam-se nela as várias modalidades de pensamento, sem limitar-se ao mero exercício da lógica racionalista. Assim, a interpretação que o espectador constrói a partir da relação com a obra-de-arte dirá menos respeito a esta, do que ao próprio singular que a constrói e que, na sua acção interpretante, *curvando-se* sobre os seus próprios pensamentos, se dá simultaneamente como o sujeito que interpreta e como o objecto que é interpretado - a obra-de-arte é somente um meio propiciatório, o lugar facilitador dessa auto-reflexão de significados, considerados, ainda assim, como sendo o seu conteúdo. Uma

⁶²² Michaud, Y., *L'Art a l'Etat Gazeux*, p. 10.

obra-de-arte está sempre perante cada um dos espectadores como o que é - sons, cores, volumes, gestos, numa composição mais ou menos complexa -, e é na medida em que o espectador sabe que aquela obra-de-arte é uma realização intencional de um homem, que ele procura nela, e nela encontra, símbolos e referências que investirá de significados e de coerência discursiva. É justamente esse dar significação à obra-de-arte que faz dela avatar, ou para fazer uso de algum imaginário platónico, um espelho que reflecte as reflexões do espectador. Esse acto de pseudo exterioridade do que está a ser interpretado é o que oculta o espectador como coisa interpretada. O facto do espectador querer assumir-se como o autor da interpretação, na sua relação com a obra-de-arte, é o que, como modo de comportamento autodeterminado, constitui já o acto individuable em potência. Indivduar-se não é senão extrair-se à condição de aceitação imponderada da normatividade moral do colectivo social; individuar-se é dar-se um singular a si mesmo os seus valores de comportamento. Aqui, porém, duas clarificações se impõem: a primeira é que individuar-se não supõe nem uma hierarquização de bondade dos valores nem uma adesão a um qualquer conjunto de valores fixado e tido como o adequado ou determinador de individuação - ser indivíduo não é nem ser mau, nem ser bom, é ter carácter autarca e ser noeticamente autónomo; a segunda clarificação é que o extrair-se à normatividade moral não supõe qualquer combate ou oposição a essa mesma normatividade, implica somente a sua rejeição pelo singular - num posicionamento relacional particular que resulta de não quer tê-la, pelo menos na totalidade, como sua.

Como, no limite, toda a inteligência sensoperceptiva é interpretativa, poderá arguir-se que, então, a propiciação individuable susceptível de ocorrer na relação do espectador com a obra-de-arte não é exclusiva e pode ocorrer também em muitas outras circunstâncias. O argumento é pertinente mas, por ser uma derivação marginal ao assunto que é aqui central não será objecto de consideração; ainda assim, pensa-se que a pedra-de-toque se encontra mais no modo do carácter e no tipo de praxis, do que no simples facto das relações de acesso, por assim dizer, serem sempre interpretativas. Porém, é possível que, pelas suas características genéticas, as obras-de-arte sejam particularmente favoráveis à indução do espectador no questionamento dos valores e da moral do colectivo, face à ética do singular. É sob esse foco axial que a

temática da origem e finalidade da obra-de-arte ganha todo o relevo. Se a obra-de-arte, no âmbito da praxis do artista e considerada sob princípios de antropologia, tem uma finalidade transitiva, já no caso da sua recepção pelo espectador, a finalidade da obra-de-arte parece ser indeterminada, ou melhor dito, susceptível de ser determinada pelo próprio singular implicado nessa relação. É assim que a finalidade de uma obra-de-arte poderá ser comercial, decorativa, prestigiadora, contemplativa, individuante, e o mais que se quiser; porque uma vez que é dada como concluída pelo artista, a obra-de-arte passa a ser somente mais uma coisa no mundo, como qualquer outra coisa. Dos vários exemplos de finalidade que se enunciaram, a de ser individuante, sendo de longe a mais desusada e a mais afastada dos modelos teóricos institucionais, parece ser, no entanto, a que tem maior intimidade com a própria essência definidora do sentido da palavra "obra-de-arte". Se numa produção por técnica os princípios da produção apontam já a finalidade da coisa produzida, então a finalidade da obra-de-arte, aquela que é mais intrinsecamente sua, é a de indução noética tendencialmente individuante, já que o princípio que está na sua origem é justamente um acto de individuação. Sendo as obras-de-arte realizações que resultam de um comportamento em arquitetura, enquanto objectos realizados elas não serão redutíveis umas às outras, nem quanto à novidade e irrepetibilidade nem, sobretudo, quanto à sua unicidade; e no entanto, apesar da imensa diferença nas formas e materiais usados, um mesmo princípio de acção produtora é comum a todas elas. Será, então, esse princípio comum da sua realização - o dar-se os princípios da sua acção, ou arquitetura - o que, como marca genética essencial, é dado a ver em cada obra-de-arte como sedução e como mistério. Dito de outra maneira, o que uma realização em arquitetura dá a ver é o próprio modo do agir autodeterminado que trouxe essa obra-de-arte ao ser. Então, ao procurar compreender a obra-de-arte, o espectador está a perscrutar a sua génese, está pedir-lhe que desvele esse mistério que ela jamais ocultou, porque é o que exhibe como marca da identificação de espécie. Assim, a mera negação de uma finalidade à obra-de-arte, na medida em que isso implica desprezá-la, será, então, a sua condenação à corrupção e ao desaparecimento. Se, porém, não for senão a mera atribuição do estatuto pela instituição, o que faz aparecer não importa o quê como sendo uma obra-de-arte, nesse caso, então, talvez nada do que ficou dito acima seja aplicável à relação com essas coisas que são tomadas como obra-de-arte,

cuja génese é, agora, um simples procedimento burocrático e cuja finalidade está já dada no próprio princípio que preside à sua legitimação como tal - desempenhar a função de obra-de-arte. A teleologia, os fins, convém manter presente, não são da ordem do ôntico, são metafísicos, decorrem da ontologia; são os homens que atribuem finalidades às coisas. Uma obra-de-arte, enquanto conformação de matéria, é o que é pelo que é, e o mesmo acontece com uma árvore ou com uma montanha. Os homens podem dar à montanha a finalidade de fornecer inertes, podem dar à árvore a finalidade de fornecer madeira, podem dar à obra-de-arte a finalidade de embelezar um espaço, de entreter um público, ou até mesmo de *apontar* ao espectador o caminho da individuação; mas tudo isso são possibilidades de uso dessas coisas e não atributos determinantes do que elas são. Resulta, portanto, que a finalidade da obra-de-arte não é algo que ela possua intrinsecamente, mas sim qualquer coisa que o espectador lhe acrescenta ao interessar-se por ela. Ora o que o espectador acrescenta à obra-de-arte, numa relação de interpretação, é justamente essa dimensão receptora dos significados que ele lhe atribui - significados que nunca constarão de qualquer descrição física de uma obra-de-arte, a menos que essa descrição seja já interpretativa. Que a finalidade da obra-de-arte seja aceitar atribuições metafísicas e com isso fazer-se *interpretável* - tomando essa palavra em toda a latitude da sua significação -, é uma constante que não muda, seja qual for o paradigma, sejam quais forem as teorias; justamente porque não se trata de um atributo da obra-de-arte, mas sim dos homens. Então, na medida em que o modo da interpretação é uma auto-reflexão do próprio espectador, que toma a obra-de-arte como o lugar de instanciação das suas capacidades noéticas, e sendo a interpretação, mesmo que em gradações de intenção diferenciadas, um exercício de compreensão de si mesmo, então ela tenderá sempre para uma praxis individuante do espectador, ou para a sua subjugação consentida. Parece, portanto, pertinente e adequada, a afirmação de que a obra-de-arte propicia, de alguma maneira, a consecução de humanidade do singular que com ela se relaciona interpretativamente. Porém, ainda que a interpretação, como acto noético, possa inaugurar a possibilidade da realização do singular como indivíduo, o facto, é que qualquer consumação sempre se fará somente por praxis.

III. 6. Gnose e episteme na obra-de-arte

À semelhança do que aconteceu nos dois capítulos precedentes, considera-se agora, para encerramento, as questões relativas à gnose e à possibilidade de constituição de episteme no campo exclusivo da própria obra-de-arte. Trata-se, portanto, de compreender se a obra-de-arte contém intrinsecamente, como uma propriedade sua, alguma dimensão gnósica. Ao contrário do que acontece com a capacidade arte - que sempre se situa em algum homem -, mas também com a sua consumação pelo artista - que se concretiza no âmbito do seu comportamento -, a obra-de-arte é, à semelhança dos homens, uma entidade substantiva; ela não é um mero atributo de alguma coisa, mas sim, enquanto matéria, um lugar de predicação de atributos; ela parece possuir também, tal como os homens, uma dimensão metafísica, mas isso, no entanto, não passa de mera ilusão. Ilusão que resultará do conhecimento da origem da obra-de-arte - como realização de técnica - e, eventualmente, da modalidade da sua realização, por um lado, mas que, e principalmente, decorre da maneira como ela é recebida e interpretada pelo espectador. Antes de tudo, uma obra-de-arte é sempre realizada por técnica pelo homem particular que a faz, por si mesmo e, pode bem dizer-se, à sua própria imagem; depois, é sempre algum homem que, na condição do *spectator*, se relaciona intelectivamente com ela e a perscruta - interpretando-a, ele indaga-se a si mesmo nela. Nas considerações teóricas e críticas que se fazem acerca da obra-de-arte, são fontes de vasta confusão e desatenção no que concerne a essas particularidades, a par da superficialidade e mesmo incoerência no discurso - ainda que por correcção sintáctica ele possa parecer claro. Então, "porque algum do entulho que bloqueia as aproximações é também formado por grandes palavras antigas, que primeiro se tornaram convenções, depois incómodos, e no fim são simplesmente tédio"⁶²³, impõe-se proceder a uma análise fina e despreconceituada dos próprios princípios a partir dos quais se procede à problematização e compreensão do assunto. Um dos principais problemas é, como já foi dito, a tendência para a substancialização dos universais e dos conceitos abstractos, que leva a falar-se de "arte", de "belo", de "verdade", como se por essas palavras fossem referidas entidades substantivas - coisas físicas apontáveis; mas que o não são

⁶²³ Junger, E., *The Forest Passage*, § 33.

de facto, pois nenhuma coisa há para que possa apontar-se, enquanto se pronunciam esses nomes, como sendo aquilo que é referido por eles. E isso é assim porque, simplesmente, o que eles dizem é sempre um atributo em algo concreto e nestes casos atributos metafísicos; o mesmo é válido quando se usam palavras como "metafísica" e "episteme". No caso de "episteme", o nome refere, como ficou mostrado na introdução, uma modalidade de conhecimento ou técnica noética, que visa a compreensão dos eventos segundo um certo tipo de estrutura chamada "causalidade"; ela pode permitir antecipar ou prever a ocorrência dos fenómenos a que diz respeito, ou, agindo sobre a causa, domesticar-lhe os efeitos. A palavra "episteme" é igualmente usada como nome para um ramo das ciências filosóficas. A par com a generalização da tendência para o esbatimento semântico das palavras, vai a adopção - pelos *connaisseurs* do fenómeno artístico e por diversos especialistas das disciplinas filosóficas - do hábito tão vulgar que é deslocar o significado das palavras para fora do seu campo de sentido. É um procedimento que podendo não causar grande dano no âmbito do uso quotidiano da linguagem, origina, porém, um grande acréscimo de obscurecimento no exercício da análise filosófica. O que acabou de ser dito de uma maneira algo abstracta, pode ilustrar-se facilmente. Quando, por exemplo, se afirma que a "maneira como as imagens representam qualquer coisa, segue obviamente um tipo de lógica diferente"⁶²⁴ e que, por isso, as "imagens epistémicas [...] são imagens que contêm mais do que o somente visível"⁶²⁵, o que se faz, para além do absurdo da própria concepção, é instaurar um pântano semântico propiciador de todo o tipo de equívocos. Apesar da correcção da sintaxe, as proposições estão desprovidas de sentido. Desde logo, sendo a lógica uma modalidade noética, ela pode ser atribuída aos homens como modo do pensamento, mas não às imagens, não há um tipo de lógica das imagens - que na medida em que não deduzem não têm nem deixam de ter lógica alguma, ainda que qualquer homem possa, se assim o quiser, interpretá-las logicamente; trata-se, portanto, de um uso da palavra "lógica" fora do seu campo de sentido. Imagens são isso mesmo e se fossem outra coisa teriam outro nome. Quanto à afirmação de que as imagens contêm mais do que o somente visível, é uma simples

⁶²⁴ Klinké, H., "The Image and the Mind", in Harald Klinké (ed.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 1-10, p. 1.

⁶²⁵ *Ibidem*.

deslocação de atributo, já que isso é algo que decorre da capacidade dos homens para as interpretar; nem a episteme é uma propriedade das coisas nem a capacidade de estabelecer relações semânticas e simbólicas pertence aos objectos assim interpretados, quer eles sejam imagens ou não. Assim, a expressão "imagens epistémicas" é insignificante, pois coisa alguma é referida por ela, a nada se liga. Uma imagem não se dá a si mesma nem princípios nem finalidade, são os homens quem o faz. Uma vez que, tomando as palavras do próprio autor das proposições em que assim se usam essas palavras, "epistemologia [é] a teoria do conhecimento e crença justificada"⁶²⁶, torna-se incompreensível que ele a use, depois, como referindo um atributo das imagens; seria interessante mostrar como pode haver imagens que são teoria... e mais do que isso "teoria do conhecimento e crença justificada". Encontra-se, também, com assinalável frequência, como reacção à tendência dominante para reduzir toda a actividade noética ao racionalismo lógico, alguma propensão para a construção de certo tipo de concepções e de teorias que conferem capacidade intelectual aos sentidos, sobretudo à visão. No âmbito do discurso de análise filosófica e, sobretudo, do fenómeno artístico, isso é algo que tem antecedentes - pelo menos desde a origem da chamada filosofia moderna. A relação entre o pensamento e o que se chamam imagens mentais - seja como memória, seja como imaginação, é já antiga. O conceito de imagem mental como significando ideia, está claramente exposto no quarto discurso que Joshua Reynolds pronunciou perante a Real Academia Inglesa, e no qual o pintor afirmou que "sempre que uma história é contada, cada homem forma uma imagem na sua mente da acção ou expressão"⁶²⁷ do que é dito. É como se a construção dessa imagem mental correspondesse a um procedimento de inversão do processo de conversão da observação visual em discurso, reconduzindo agora as palavras e as frases às coisas físicas por elas referidas, por recurso a fantasmagoria ou imaginação.

É no enquadramento teórico da chamada "experiência estética" e no âmbito da correspondente "atitude estética" - que é suposto acompanhá-la - que, em geral, emergem concepções como a teoria do chamado "pensamento visual", que toma como território de eleição o que antes se chamavam "as artes plásticas" e que

⁶²⁶ *Idem*, p. 2.

⁶²⁷ Reynolds, J., *Discourses on Art*, A. C. McClurg and Company, Chicago, 1891, p. 101.

passaram a ser chamadas - num exercício de supina abstrusidade - "as artes visuais". Desde logo, para ser coerente, a teoria do "pensamento visual" terá que poder aplicar-se a qualquer acto de visão sem discriminação do tipo de coisa que é vista, mas, então, ver uma parede pintada com branco, ou ver uma parede pintada com *A História do México*⁶²⁸ dará origem ao mesmo tipo de pensamento visual - parede pintada ou superfície coberta com tinta. Além disso, acontece que uma parede pintada poderá ser vista por homens dotados da capacidade de visão, mas não será vista por singulares que careçam dessa mesma capacidade; porém, tomando os princípios como válidos, dever-se-á deduzir, então, que um homem que vê possui uma modalidade do pensamento que um homem invisual não possui, nomeadamente, o dito "pensamento visual", mas será de facto assim? Nesse caso, o que falta ao singular invisual não é um modo do pensamento, mas sim a capacidade de visão. A incapacidade de ver afectará, seguramente, a diversidade da experiência, mas não parece que possa privar um homem de qualquer modalidade do pensamento. O impulso para a fundação dessa teoria foi, segundo o seu autor, a crítica do "hábito de separar as funções *intuitivas* das *abstractivas*"⁶²⁹ e parece apontar na direcção da reunião dessas duas modalidades como solução. No modelo de cissura do racionalismo lógico, "percepção e pensamento são tratados [...] [como] capítulos separados"⁶³⁰, sendo que dos "sentidos [é] dito juntarem informação"⁶³¹, enquanto do "pensamento é dito processar essa informação"⁶³², sendo as partes hierarquizadas com inferiorização da percepção. Essa crítica é justa no seu fundamento; porém, a alternativa corretora não poderá ser a mera inversão das posições hierárquicas nem a simples atribuição de noese aos sentidos - é, justamente, para dar conta dessa complexidade incindível, que aqui se usa a expressão "intelecção sensoperceptiva" recusando, dessa maneira, as fragmentações regionais desse acto fundador complexo que o grego antigo dizia com uma única palavra - αἰσθησις. No âmbito da teoria defendida por Arnheim, "a percepção da forma consiste na aplicação de categorias de forma, que podem ser

⁶²⁸ Rivera, D., *A História do México*, Palácio Nacional, Cidade do México, 1929-1935.

⁶²⁹ Arnheim, R., "A Pleia for Visual Thinking", in *Critical Inquiry*, Vol. 6, nº 3, 1980, pp. 489-497, p. 489.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² *Ibidem*.

chamadas conceitos visuais devido à sua simplicidade e generalidade"⁶³³, o que não é senão o equivalente, para as imagens, aos universais na linguagem. De facto, a partir desse princípio, trata-se somente do estabelecimento de "um sistema hierárquico, similar ao da lógica tradicional"⁶³⁴. Mas, então, o impulso inicial contra o dualismo, que serviu de fundação à teoria do "pensamento visual", e a crítica ao pensamento racional, acabaram somente numa replicação do mesmo "sistema", só que agora ele é aplicado às imagens. Ao forjar o conceito, "julgamento esteticológico", Baumgarten procurava justamente integrar a parte gnósica, ou intelectual, da sensopercepção no âmbito do sistema geral da lógica; porém, por desconsiderar as outras modalidades do pensamento, fazia-o reduzindo a inteligência sensoperceptiva com toda a complexidade noética dos actos judicativos que a acompanham, ao mero racionalismo lógico - que não sendo senão um dos modos noéticos, é tido como o modo único do pensamento. No entanto, uma parte do todo não é nunca a própria totalidade. Além disso, nas expressões "*gnoseologia inferior*"⁶³⁵ ou "*naturalis facultatum cognoscitiuarum inferiorum gradus*"⁶³⁶, a palavra latina *inferior* pode ser susceptível de uma certa largueza interpretativa e de tradução. Quanto à assunção da possibilidade de haver um tipo de pensamento visual - que, de certa maneira, faz lembrar a teoria dos sentidos internos de Hutcheson -, ela requereria imediatamente a assunção idêntica de um tipo de pensamento auditivo, e de outro tátil. A tentativa de legitimação desse tipo de teorias faz-se sobretudo, actualmente, sob os auspícios e os argumentos das ciências neurológicas e de inteligência artificial; mas recentre-se a atenção no que é aqui a questão que importa, saber qual a possibilidade de haver dimensão gnósica e, porventura, epistémica numa obra-de-arte. Num recente texto académico, em que o seu autor se propõe defender "o valor epistémico da [obra-de]-arte"⁶³⁷, pode ler-se que, "toda a gente interessada na significação epistémica da [obra-de]-arte pictórica deve concentrar-se na finalidade epistémica da compreensão ao invés do conhecimento"⁶³⁸. A expectativa de que a proposta possa apresentar alguma solução,

⁶³³ Arnheim, R., *Visual Thinking*, University of California Press, California, 1969, p. 37.

⁶³⁴ *Idem*, p. 31.

⁶³⁵ Baumgarten, G., *Aesthetica*, § 1.

⁶³⁶ *Idem*, § 2.

⁶³⁷ Briesen, J., "Pictorial Art and Epistemic Aims", in Harald Klinke (ed.) *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 11-28, p. 11.

⁶³⁸ *Ibidem*.

não é mais do que uma simples miragem. A questão central não é sequer tocada, uma vez que o problema é deslocado para a discussão acerca das definições de conhecimento e de compreensão; o que é um logro, pois conhecimento diz o mesmo que gnose e compreensão diz o mesmo que episteme. Em qualquer caso, a compreensão ou episteme aparece sempre como sendo uma densificação do conhecimento ou gnose que lhe é prévio. Trata-se, portanto, de enredar-se em meros jogos de palavras, o que só multiplica os labirintos sem indicar qualquer saída. Que o tipo de argumentação seja dito psicológico, transcendental ou científico, o facto, é que, na interpretação da obra-de-arte, é sempre a intelecção do singular que está em causa e não qualquer atributo gnósico na obra-de-arte. *Hamlet*, de Shakspeare, *The Physical Principles of the Quantum Theory*, de Heisenberg, ou o chamado *Voynich Manuscript*, de um anónimo, têm, em si mesmos, exactamente o mesmo valor epistémico, nenhum. Todos os três exemplos são grafismos impostos sobre papel - à excepção do último em que estão pintados sobre pergaminho -, todos eles contêm sinais que, se correctamente decifrados, serão interpretados como expressão do que se chama conhecimento e, possivelmente, de grau epistémico; mas isso é já algo que se situa no singular que os lê e os interpreta, pois não basta somente olhá-los, para que o eventual conhecimento descrito por esses grafismos seja já conhecimento no singular que os olhou. É a relação de interpretação cometida pelo leitor que torna a visão desses grafismos, na forma de leitura, em eventual conhecimento, atribuindo-se desta maneira dimensão gnósica ao próprio livro - o qual não é senão um suporte de memória, por assim dizer. Mas, entretanto, para que tudo isso seja possível, é preciso que o singular desenvolva uma relação interessada com eles e que, além disso, possua o conhecimento prévio da convenção entre os sinais usados e o que por eles é referido, o que lhe permitirá descodificá-los e possibilitará a sua interpretação. É indiferente que se trate de uma obra-de-arte, de um tratado científico, ou de um manuscrito indecifrável, olhá-los não produz "conhecimento visual", da mesma maneira que ouvir um som, seja de um motor ou de um violino, não tem, por si só, qualquer valor gnósico; mas uma vez que seja associado um nome a um som, uma vez que se relaciona um som com aquilo que o origina, então não só passa a constituir-se conhecimento, como esse conhecimento poderá mesmo ser epistémico. Olhos, ouvidos, tacto, são *partes* constituintes do todo que é um homem; ora num todo

coerente, as partes são concomitantes e interdependentes, pelo que o que resulta, nunca é o fruto de uma das partes, mas, sempre, do todo do conjunto. Considerar uma parte, que se separou por motivos analíticos, como sendo uma totalidade autónoma, esquecendo mesmo que a própria validade dessa análise exigirá a integração do resultado no enquadramento da totalidade da indagação de que essa análise é só uma das partes, é um mal-entendido que actualmente frutifica. A separação em partes é uma técnica de análise que pode ajudar a conhecer as coisas, mas que não as modifica. Num contexto de grande frouxidão semântica, seja na apresentação discursiva de uma hipótese teórica, seja na sua argumentação - tanto crítica como laudatória -, impõe-se, como necessidade, em vista da demarcação de um pedaço de terreno de significações estáveis para a construção de diálogos exequíveis, a coerência de princípios na construção das teorias e o acompanhamento esporádico de alguma clarificação dos conceitos, sempre que isso se mostre aconselhável.

É a adequação das afirmações que são feitas num discurso, ao conjunto de princípios que lhe rege a produção, que determina a veracidade, ou seja, a coerência do que aí se afirma. Então, mesmo asserções contrárias acerca de um mesmo fenómeno, "são igualmente verdadeiras nos sistemas apropriados"⁶³⁹, ou seja, se forem coerentes com os princípios que as originam. A constelação de teorias e de disciplinas científicas existentes, erigidas muitas vezes a partir de diferentes conjuntos de princípios, ilustra bem a adequação do que Goodman afirma. Mas é exactamente isso o que inviabiliza qualquer crítica de uma teoria, que seja feita fora dos princípios sob os quais essa mesma teoria se funda. Também as várias modalidades do pensamento laboram sobre conjuntos particulares de princípios, gerando cada uma delas tipos de proposições cuja coerência pode não ser sustentável fora do enquadramento determinado pelos princípios convencionados nessa modalidade noética. A dedução silogística é o modo do raciocínio lógico e é particularmente adequada à exploração das variantes contidas num conjunto de proposições dadas, mas é igualmente de uso para a aferição e verificação experimental da validade operativa das proposições enunciadas, daí a sua utilidade prática na modificação da matéria e o consequente protagonismo de hierarquia. Porém, ao contrário do que

⁶³⁹ Goodman, N., *Manière de faire des mondes*, p. 159.

geralmente se pretende fazer crer, o pensamento racional - ou lógico - não é a única modalidade do pensamento, pelo que não tem que impor-se os seus princípios na consideração do valor das outras modalidades noéticas. São modos diferentes, que não podem mudar os seus princípios sob o risco de desaparecerem como o que são e de se diluírem em mero racionalismo, mas que, por isso mesmo, são depreciativamente apelidados de "irracionais". Um hábito mais recente mas igualmente nocivo é a concepção de que se a definição de sentido de uma palavra não convém a uma dada teoria, a solução é tratar de inventar uma outra definição - ou uso - que substitua a existente e seja mais adequada ao que se pretende, emprestando à teoria uma tonalidade de falsa coerência, mas o que importa é somente salvar a dita teoria. Igualmente absurdo será pensar que a mera predicação de atributos no discurso acerca um ente é, por si só, suficiente para modificá-lo na sua onticidade; só actos físicos podem modificar ocorrências físicas, nunca o mero discurso acerca delas. Intellecção e pensamento, conhecimento e episteme, são atributos dos homens, e não das coisas que eles produzem por técnica; assim, uma obra-de-arte, como conformação de matéria realizada por um homem, está naturalmente desprovida de qualquer capacidade intelectual, sendo, por isso mesmo, incapaz de possuir ou de constituir conhecimento em si mesma. Em *Descendimiento*⁶⁴⁰, de Rogier van der Weyden, a mancha de tinta azul não se sabe vestido da Virgem, nem lápis-lazúli moído; tal como uma árvore não se conhece como potencial mesa, nem possui o conhecimento da carpintaria, ou uma cadeira conhece a sua finalidade, ou a maneira como foi feita. De qualquer tipo que seja, um conhecimento é sempre possuído por alguém e acerca de algo. Ora não sendo uma obra-de-arte, na sua onticidade, possuidora de gnose, então, qualquer resposta quanto à possibilidade de haver episteme poética ou qualquer conhecimento envolvendo as obras-de-arte, exigirá que a atenção incida sobre o espectador e não sobre a própria obra-de-arte. São os homens, é o espectador particular que contempla e se relaciona com a pintura feita por van der Weyden, que conhece a mancha azul, em *Descendimiento*, como o vestido de Maria - e que, possivelmente, conhecerá também o simbolismo particular da cor azul no âmbito dessa religião. Então, o questionamento que poderá fazer-se é sempre

⁶⁴⁰ van der Weyden, R., *Descendimiento*, óleo sobre madeira, 220 cm X 262 cm, Museo del Prado, Madrid.

acerca do tipo de conhecimento que um espectador pode constituir no decurso da interpretação que acompanha a sua relação com a obra-de-arte. O tipo e a extensão do conhecimento assim obtido variará, certamente, de acordo com as capacidades de cada singular; mas, também, com o conhecimento anteriormente possuído e com o tipo de interesse em que ele funda a sua relação com cada obra-de-arte em concreto. Uma vez que não há relações desinteressadas, será, sobretudo, o tipo de interesse que o impele a continuar a interpretar a obra-de-arte, o que determinará o tipo de conhecimento que resultará dela: ou técnico - acerca do *modus faciendi* material, das teorias de composição e dos métodos sintagmáticos e semióticos -, ou histórico e psicológico - acerca da representação de acontecimentos e da patenteação de personalidades -, ou ético - acerca dos valores e dos conteúdos metafísicos que cada singular atribuí a uma obra-de-arte -, ou moral - acerca da normatividade social e do que se toma como padrão no julgamento de valor. Tudo isso, porém, são coisas intrínsecas dos homens e exteriores à obra-de-arte. O conhecimento que resulta de uma interpretação focada nas questões técnicas da realização da obra-de-arte será, necessariamente, epistémico. No caso da interpretação em focalização histórica e psicológica, o conhecimento que resulta, tanto pode limitar-se à mera descrição de aspectos como pode densificar-se, por transversalidade das referências, em algum tipo de episteme. A apreciação e o julgamento de valor como motivadores da interpretação supõe sempre uma fundação epistémica, seja no domínio do próprio singular - como ética -, seja no domínio do contrato social que une a colecção de singulares - como moral.

Resumindo, então; no apuramento feito quanto à possibilidade de haver dimensão epistémica no ente que é referido pela palavra "obra-de-arte", a conclusão é que não existe. Porque sendo a episteme, justamente, uma modulação da gnose, e não sendo a própria obra-de-arte um ente cognoscente, não pode, por consequência, afirmar-se a posse de qualquer episteme pela obra-de-arte. O conhecimento de princípios e finalidade, e a determinação de causas, é algo que nenhuma obra-de-arte possui ou pode fazer por si mesma. Porém, tudo isso é possível na relação interpretante do espectador com a obra-de-arte, na qual há sempre constituição de gnose e, possivelmente, de episteme. Sendo só o espectador que, nessa relação, tem

um papel activo, então, só poderá ser ao homem que interpreta e nunca à obra-de-arte interpretada, que pode atribuir-se qualquer constituição de conhecimento e de episteme. Assim, se for tomado em conta tudo o que ficou dito, torna-se evidente que sendo a constituição de episteme uma capacidade dos homens, e sendo a interpretação da obra-de-arte uma relação de interesse gnósico, então, a episteme constituída no âmbito dessa relação é uma possibilidade exclusiva do espectador; é dele, pois, que depende a densidade do conhecimento gerado nessa relação, por via, justamente, do tipo de interpretação que ele constrói. Que o resultado da relação entre o espectador e a obra-de-arte seja situado no homem, que a relação seja dita subjectiva, e que a validade da própria interpretação possa não ultrapassar o domínio do singular que a elaborou, é algo que parece poder originar dificuldades no que respeita à possibilidade do conhecimento gerado na interpretação da obra-de-arte ser epistémico. No entanto, dois argumentos se apresentam contra a assunção do que se implica nessas dificuldades. A irreduzível singularidade da relação interpretativa e, também, a avatarização do espectador na obra-de-arte - que, ainda assim, são aspectos contíguos e indissociáveis. É exactamente essa metamorfose, por assim dizer, do espectador na obra-de-arte, que acontece durante a relação de interpretação, o que possibilita a re-flexão do singular interpretante sobre si mesmo, como se não o fizesse; porém, também é ela que oculta o que, de facto, está aí a ser interpretado, ou seja, que não deixa ver que o objecto dessa interpretação é o próprio singular interpretante. É ele que possui o conhecimento, e é nele que o seu próprio conhecimento se modifica nessa ocorrência re-flexiva. A questão que agora se levanta, então, é acerca da possibilidade de haver uma episteme que seja particular e do âmbito restrito de cada singular, ou se, para poder ser dito epistémico, um conhecimento tem de ser sempre aplicável no âmbito geral do colectivo social. Se, por definição, a essência da espécie é um atributo presente em cada singular dessa espécie, então, cada homem particular contém em si, necessariamente, comunidade de essência com todos os singulares da espécie humana; o que quer dizer que sempre haverá, por pequeno que seja, algum nível de comunhão entre os homens. Assim, mesmo se num momento dado há diferença entre os princípios que toma um singular e os princípios tomados pela generalidade dos singulares do colectivo - o que parece limitar o alcance da validade de uma episteme particular do singular -, nada impede,

porém, que num outro tempo ou contexto esses princípios que eram particulares do singular possam vir a ser tomados como princípios gerais do colectivo - ou seja, da imensa multidão de singulares -, a modificação nos princípios que se verificou na passagem do século XIX para o século XX é bem ilustrativa dessa possibilidade. Por outro lado, na medida em que os elementos exibidos na obra-de-arte não mudam de espectador para espectador, e que os conjuntos de referências geralmente usados para interpretar esses elementos são adquiridos por educação e por cultura e constituem o campo comum dos diferentes princípios dos vários singulares, então facilmente se compreende que sob o manto da privacidade subjectiva - das idiossincrasias e das experiências de cada singular - que se mostra à superfície, há um fundo que é comum às mais diferentes interpretações e que, por isso mesmo, apresentam mais laços de consanguinidade e comunicabilidade entre elas do que poderá parecer. Então, quanto mais moral, ou culturalmente orientada, for a interpretação, maior será a coincidência ou comunhão imediata entre as interpretações dos diferentes singulares. As determinações de espécie e de cultura são, portanto, o substrato do que poderá chamar-se *sensus communis*, ou princípios agregadores do colectivo social. São, pois, essas determinações comuns aos diferentes espectadores, decorrentes do ambiente e do condicionamento cultural e educativo em que eles existem, que tornam possível constituir convenções simbólicas e semânticas usadas na interpretação das obras-de-arte. Esse fundo homogeneizante poderá traduzir-se na possibilidade da constituição de uma ciência da interpretação de obras-de-arte, de validade geral e valor normativo no contexto do colectivo social em que ocorre - de que pode ser um bom exemplo a produção teórica de Kandinsky. Mas, nesse caso, os singulares terão de ser dóceis, acríticos e massificados, e as interpretações não passarão de simples exercícios de aplicação directa das matrizes hermenêuticas convencionadas, às referências exibidas na obra-de-arte. Então, poderia não se conhecer sequer uma certa obra-de-arte e, ainda assim, conhecer-se a interpretação aplicável a essa mesma obra-de-arte; tudo isso, sem se relacionar sequer com ela. Será diferente no caso de um singular em estado de questionamento da regra social, ou seja, de um homem que procura, de alguma maneira, individuar-se. Dado que a individuação é justamente a extracção ao domínio da norma moral, enquanto instrumento de imposição de valores e de constrangimento do comportamento, então,

nesse caso, a dimensão normativa da convenção institucional na elaboração da interpretação será tomada criticamente pelo singular, sendo em parte apropriada e em parte despedida, em concordância com as intuições, as experiências particulares e com os princípios que esse singular determina como seus. A interpretação assim produzida, será marcada, sobretudo, pela especificidade das determinações idiossincráticas e contextuais irredutíveis de cada espectador e por um exercício de heurística mais ou menos amplo, mas que será sempre feito sobre as fundações do terreno comum a uma cultura e, no limite, à própria espécie. Assim, se por um lado, a ênfase dos aspectos singulares, como factor de diferenciação e irredutibilidade da interpretação da obra-de-arte, origina uma episteme de validade particular, por outro lado, o uso da norma, com factor de condicionamento homogeneizante da interpretação da obra-de-arte, dará origem ao mesmo tipo de episteme, mas agora de validade geral. No primeiro caso, não excedendo a validade da episteme o âmbito do próprio singular que a constitui, ela será ética, no segundo caso, sendo o âmbito da validade da episteme a totalidade dos singulares do colectivo social - a quem se impõe como norma -, então ela será moral; em ambos os casos, é de uma episteme de valores de comportamento que se trata. Claro que uma separação tão liminar só é possível no domínio do discurso e da teórica. Assim, essas duas situações darão conta somente das posições extremas de uma inumerável gradação de combinações de ambas, em que cada homem particular é um ponto discreto, mas nem extático nem isolado. O facto é que subsistirão sempre, mesmo nas interpretações dos singulares mais individuados, marcas da educação, da cultura e da insuperabilidade do contexto social do espectador. À semelhança do que se mostrou no capítulo precedente, também no caso do espectador, na medida em que o âmbito de validade dos princípios será sempre determinado por um acto de arbítrio do próprio singular que procede à interpretação da obra-de-arte, a episteme constituída será ética; pelo que não pode haver qualquer possibilidade de verificação pelo colectivo - de facto, por qualquer um dos outros singulares -, da validade das asserções produzidas numa interpretação da obra-de-arte por um singular, o que, a acontecer, seria já um julgamento de valor moral. A confrontação entre o hábito do singular e o hábito colectivo é o movimento crítico que ocorre no decurso da construção da interpretação pelo espectador, e é essa, de facto, a dinâmica em exercício na passagem de âmbito do

moral para o ético. Trata-se sempre de uma *solução* restritiva e, no limite, de validade exclusiva para o próprio que a opera; porque no caso do seu apuramento ser generalizado como norma comungável, o carácter distintivo de cada homem particular diluir-se-ia nela como senso comum da razão colectiva. Essa episteme deixaria de ser ética e passaria a ser moral, podendo então deduzir-se técnicas de comportamento segundo as finalidades.

CONCLUSÃO

"Um poeta está sentado na Holanda [...] ouvindo os pequenos ruídos do mundo"⁶⁴¹; e assim, consumando arte, o artista realiza a obra-de-arte. Um espectador que está perante uma obra-de-arte, por exemplo uma escultura, diz que "nem o olho mais severo pode descobrir nesta estátua algum lugar que tenha sido menos vivo, menos preciso ou menos claro"⁶⁴², interpretando-a como pode. O espectador interpreta a obra-de-arte; o artista realiza-a. Mesmo se o que se considera ser o fenómeno artístico inclui tanto a produção da obra-de-arte como a relação do espectador com ela - nos vários tipos de julgamento e interpretação -, trata-se, ainda assim, de dois momentos totalmente heterogéneos. Eles diferem um do outro, não somente quanto à sua natureza, mas também em hierarquia de ocorrência; a interpretação da obra-de-arte é sempre posterior à sua realização e depende dela. Uma obra-de-arte não precisa de ser interpretada para ser o que é; ela é autónoma. Claro que é o espectador quem decide, face a uma coisa que lhe é dito ser uma obra-de-arte, se aceita ou não, para si próprio, essa coisa como sendo, de facto, uma obra-de-arte. Mas o âmbito desse julgamento e a validade da decisão restringe-se exclusivamente a ele mesmo; outro espectador poderá, com igual legitimidade julgar e decidir sobre o mesmo de maneira diferente. Porém, seja qual for a decisão do espectador, ela não terá qualquer consequência na forma da própria coisa que ele decide aceitar ou não aceitar como sendo uma obra-de-arte. Assim, a afirmação de

⁶⁴¹ Helder, H., "Holanda", in *Os Passos em Volta*, pp. 17-18.

⁶⁴² Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1928, p. 47.

que a interpretação pelo espectador é parte necessária para que algo seja uma obra-de-arte é uma mera obtusão de teoria. Entre o fazer da obra-de-arte pelo artista e a sua interpretação pelo espectador, está a teoria, como possibilidade de enquadramento discursivo e intelecção da totalidade do fenómeno artístico, na complexidade da sua existência em ambiente social. A relação do espectador com a obra-de-arte só pode começar quando o artista deu por terminada a sua realização - ou quando a instituição publica algo como tendo o estatuto de obra-de-arte -, ela pode constituir um acto particular de legitimação da obra-de-arte, mas não é necessária para que a obra-de-arte exista. Da mesma maneira, pode muito bem pretender-se determinar a realização da obra-de-arte a partir da elaboração teórica, mas, então, o fazer do artista não seria mais do que uma sujeição, a mera ilustração da teoria, e só dificilmente uma obra-de-arte. Na relação com a obra-de-arte, o que o espectador encontra sempre é já um ente totalmente constituído quanto à sua natureza e atributos, e qualquer modificação posterior que lhe seja feita destruirá essa entidade, dando origem a alguma outra necessariamente diferente. Por seu lado, o artista não realiza a obra-de-arte com vista à sua eventual interpretação posterior; a realização de obra-de-arte é a consequência inevitável da consumação de arte pelo artista - capacidade que ele possui como atributo particular e cuja concretização dá sempre origem a um novo ente no mundo. Então, dada a natureza ética dessa consumação, no limite, só o próprio artista pode saber se o que realizou é, ou não é, uma obra-de-arte, ou seja, só ele sabe se ela é ou se não é, o resultado do comportamento em arquitetura indispensável para haver consumação de arte. Porém, é igualmente apanágio de cada espectador aceitar ou rejeitar como sendo uma obra-de-arte - na medida em que se interesse por ela ou a ignore - o que lhe é proposto como tal; mas é só na medida em que essa deliberação seja entendida pelo próprio como um acto de criação de mundo, que poderá dizer-se do espectador que, de alguma maneira, também ele origina a obra-de-arte. A consumação de arte e a consequente realização de obra-de-arte é sempre de natureza epistémica; a interpretação da obra-de-arte pelo espectador, talvez seja.

A atitude dos vários espectadores face à mesma obra-de-arte difere; a disposição momentânea e, sobretudo, o carácter do singular reflecte-se na

interpretação que faz dela. Perante uma obra-de-arte, um espectador possuidor de carácter autarca dirá que "gostos não se discutem"; e, possivelmente, será chamado egoísta, como aviltamento e ignomínia, claro. Um espectador possuidor de carácter submisso dirá que sim, que se discutem; dirá que o gosto não só é discutível, como é mesmo por essa discussão que se conseguem os consensos uniformizantes, ou pelo menos a aproximação das diferentes posições, tão necessários para a continuidade tranquila do *status quo*. O espectador de carácter autarca assume-se como proprietário do seu gosto que, sendo determinado por si mesmo está mais situado no plano ético. O espectador de carácter submisso delega o seu gosto - como já fez com o seu querer - na norma social e na instituição que determina qual é a decisão de gosto adequada, sendo determinado normativamente, ele está mais situado no plano moral. Se tomados como sendo opostos, ou em exclusividade recíproca, estes dois planos são os lugares extremos na caracterização do espectador, mas isso sempre será somente uma simples abstracção teórica; uma situação de antítese, de tal maneira extrema que suponha a exclusão de um desses planos, é de ocorrência ôntica, no mínimo, improvável. Porém, nas situações particulares concretas, o que geralmente se verifica são composições variáveis desses dois planos; porque nem o singular de carácter autarca pode extrair-se à cultura e ao contexto nem o singular de carácter submisso pode despir-se totalmente da irreducibilidade idiossincrática e experiencial da sua unicidade. Portanto, se as palavras "moral" e "ética" não referem a mesma situação, também o que é referido por cada uma, ainda que sendo situações contrárias, ou diferentes, não são situações que se oponham uma à outra. A moral é o fundo a partir do qual cada singular pode destacar-se como possibilidade única, quer dizer, como autoformação ética; da mesma maneira que o hábito comportamental do colectivo social - enquanto mera abstracção - só pode mostrar-se como fundo moral, se o comportamento diferente de algum singular mais ou menos individuado se afirmar ao lado, quebrando a indiscernibilidade no seio dos comportamentos singulares homonómicos que caracterizam o organismo colectivo. Então, a posição ética tem sempre uma relação de procedência com a posição moral; porque se é certo que um singular pode determinar-se quanto aos valores do seu comportamento, não é menos certo que ele encontra já constituídos de sentido os valores disponíveis. Não se existindo isolado, mas sim como parte de um colectivo social, os valores dados como

modelo para as aferições de gosto dos singulares serão sempre determinações morais desse colectivo; é essa a condição inicial em cada percurso de individuação. A diferenciação ética é, portanto, a assunção intencional e ponderada da propriedade inalienável de cada singular, de determinar os princípios e os valores que guiam o seu comportamento. Assim, quando se afirmou um "talvez" quanto à possibilidade da interpretação da obra-de-arte ser epistémica, não foi para considerar se a obra-de-arte, como entidade física, pode ou não pode constituir-se como episteme, mas, sim, se o espectador que a interpreta poderá fazê-lo. De facto, ainda que a obra-de-arte possa exhibir situações ou sinais convencionalmente codificados, que se correctamente interpretados se diz que veiculam conhecimento, é sempre no espectador, e não na obra-de-arte, que esse conhecimento terá lugar. A interpretação da obra-de-arte pode desenvolver-se sobre os seus atributos físicos, ditos objectivos - como são as cores e os grafismos, a composição e as formas, sequências de palavras -, sendo, para isso, convocadas pelo espectador, em cada caso concreto, as diferentes epistemes regionais relativas ao domínio em que a interpretação se desenvolva. Porém, só haverá convocação de episteme ética se o espectador proceder à interpretação segundo os princípios e valores que ele próprio escolheu como seus e numa atitude auto-reflectida. O tipo de episteme convocada depende, pois, da finalidade ou interesse com que o espectador se relaciona com a obra-de-arte. Na relação interpretativa, nem os valores estão na obra-de-arte nem é ela, sequer, o que está aí em causa; é o próprio espectador que, por intermediação da obra-de-arte se interpreta a si mesmo, é nesse caso que o "talvez" da possibilidade da interpretação ser epistémica - e de ética - desaparece, porque, então, sê-lo-á sem dúvida. Procurar compreender uma obra-de-arte é, portanto, procurar compreender-se a si mesmo; no momento em que intencionalmente agir assim, o espectador estará já, de alguma maneira, num caminho de individuação.

Não há qualquer semelhança entre a relação do espectador com a obra-de-arte e a realização desta pelo artista. No caso do artista, a obra-de-arte simplesmente não lhe é prévia, ela não existe sequer, é o artista que a pensa e que a traz ao ser. Uma obra-de-arte não é nunca originada por acaso, nem tampouco por mera rotulação de algo que existe já, como é hoje frequente no âmbito sociológico do sistema

institucional mundo-da-arte. Não há, na realização de obra-de-arte pelo artista, qualquer possibilidade de não ser convocada episteme poética, porque, nesse caso, ele não estaria sequer a consumir arte e, por consequência, não realizaria qualquer obra-de-arte; além disso, sendo a realização de obra-de-arte uma produção por técnica, sempre terão de ser, também, convocadas as respectivas epistemes regionais. Dado que o artista é já um singular que começou a determinar-se eticamente - seja qual for a amplitude dessa autodeterminação -, pode bem dizer-se, então, que cada acto de consumação de arte é o artista a executar-se a si mesmo. Mas tal como acontece no caso do espectador, também no caso do artista as posições extremas e mutuamente exclusivas, ou de moral, ou de ética, são improváveis, e o que há são conjunções das duas posições em graus diversos. No caso do artista, há os vários modos e intensidades do carácter autarca e os valores de autodeterminação do seu comportamento, pelo que, tanto a consumação de arte, como a realização da obra-de-arte, acabam por exhibir, nessa variedade, o momento em que ele se encontra no seu percurso de individuação. Que o artista faz uso de várias epistemes regionais para a realização da obra-de-arte é uma evidência; tanto a concepção noética como a realização material - que nunca estão separadas -, requerem a posse e o uso dos vários modos de pensamento, de alguma episteme, de várias técnicas de modificação da forma dos materiais. Por um lado, devido à acção em modalidade de arquifeitura, requerida na realização de obra-de-arte, o uso das técnicas já constituídas supõe a sua eventual modificação no próprio acto de usá-las, porque ao contrário do que se passa geralmente - em que a obtenção do bom resultado final requer a exactidão do gesto técnico prescrito -, a novidade intrínseca da obra-de-arte pode requerer a introdução de alguma mudança nos procedimentos fixados. Por outro lado, as diferentes modalidades noéticas em uso conjugam-se sempre de tal maneira que se tornam quase indiscerníveis. Na sua praxis de consumação de arte, o artista parte sempre da determinação dos princípios e tem sempre em vista o fim a que quer chegar; o agir em arquifeitura, que é o método do artista, é o percorrer um caminho que o próprio inventa - e à medida que o inventa - de maneira a causar o fim a que se propôs: essa obra-de-arte que se determinou realizar. Dessa maneira, o artista não só modifica os seus próprios conhecimentos, como torna patente aos outros, por exibição na obra-de-arte, o resultado. Então, e ainda que de maneira diferente em cada caso, a obra-de-

arte foi para o artista, e poderá ser depois para o espectador, um lugar de progresso na via da individuação. Mas tudo isto diz só respeito aos homens considerados antropologicamente; porque no modo das sociedades tecnológicas, em que por desconsideração de si mesmos os próprios homens se fazem mero recurso económico, nenhuma destas questões tem sequer a oportunidade de colocar-se, elas simplesmente não são aí pertinentes.

Um singular começa a individuar-se no momento em que considera incoerente a relação entre o discurso da norma moral e o comportamento geral no seio do colectivo social, no momento em que recusa esse tipo de incoerência para si mesmo; é a isso que se chama autodeterminação ética, e que não é senão a escolha pelo próprio dos valores do seu comportamento. Os homens constituem-se como humanos no contexto do colectivo social que integram, pelo que o seu comportamento é informado pelo hábito moral desse colectivo - veiculado quotidianamente no gesto ritual e nos modos de uso da linguagem -, como constrangimento do exercício de arbítrio do singular na decisão acerca das suas acções. Essa é sempre a primeira e inultrapassável condição na definição de um singular como sendo humano; assim, o carácter dos singulares começa sempre por ser formado pelo *outro* social. Se, depois, houver coincidência entre a ética do singular e a moral do colectivo, então não haverá conflito; mas se for só a aceitação submissa da norma moral e a hipocrisia do hábito como praxis, então, será um comportamento de má-fé. Porém, não sendo o carácter de um homem algo definitivamente fixado, ou imutável, ele pode a cada momento e a partir das suas próprias experiências e pensamentos modificar-se a si mesmo; trocando, paulatinamente, a educação recebida, pela formação que ele se dá si mesmo, assumindo a determinação dos valores da sua praxis. As acções são movimentos no tempo, nada mais; é só pelo discurso que se dá um valor à acção. Mas como o "ser do homem não é definido e limitado pelo discurso"⁶⁴³ será, de facto, entre o significado do discurso e a consequência da acção por ele informada, que os próprios actos ganham o sentido do valor, e que um singular mostra o seu carácter. Considerando-se o assunto em abstracto - o que sendo uma possibilidade da teorização analítica é geralmente um absurdo prático -, é-se levado a pensar que o

⁶⁴³ Weil, E., *Logique de la Philosophie*, p. 417.

singular que se autodetermina eticamente respeitará os outros, cujas acções são guiadas por valores diferentes dos que ele próprio escolheu para si mesmo. A justificação para isso é que ele sabe que, no julgamento de ética, só o próprio agente pode ser o juiz na aferição de coerência da sua acção com os seus valores; sendo julgado pelo outro - e consequentemente, segundo outros valores -, o julgamento será já moral, porque, então, será usado como modelo para a aferição, ou a norma social, ou os valores particulares desse que se faz juiz da acção alheia, dando aos seus próprios valores a força de um imperativo categórico para o outro. Um esclarecimento, porém, tem de ser feito, é que o respeito pela determinação ética do outro não significa a concordância com os seus valores e com as suas acções, e significa ainda menos aceitá-los para si mesmo. Respeito e solidariedade são sentimentos diferentes. Pode respeitar-se a coerência entre o discurso e a acção do outro com os valores que ele escolheu para si mesmo, mas pode-se também, ainda assim, não o querer como amigo. Para um espectador - excluído o próprio singular que a realizou -, a obra-de-arte que tem perante foi feita por um outro, mas ela própria não é esse outro que a fez - nem mesmo para o seu autor; por isso, na sua interpretação, o espectador procura compreendê-la sempre a partir do que ele próprio é - mesmo se pensa que está na obra-de-arte, ou até no artista que a fez, isso que ele está a tentar compreender. É a presença de intenção autoral na interpretação e, também, do conhecimento da sua natureza, que pode torná-la epistémica. Mas numa sociedade tecnologicamente organizada é suposta a coincidência total entre moral e ética. Quanto aos desvios, ou são corrigíveis, ou são considerados como disfunções irreversíveis e avarias, pelo que constituem um impedimento ao desempenho eficaz do todo; então, evitar que haja desvios à norma é a função da instituição.

É no uso de uma capacidade que se mostra que o singular a possui. Dizer somente que se tem uma certa capacidade e não a usar é o mesmo que não a ter. Sendo arte uma capacidade, o seu uso, ou consumação, mostra-se na realização de obra-de-arte, porém, não é essa a sua finalidade; a finalidade da consumação de arte é a humanização do singular que a consoma. A episteme poética, ou artística, é simultaneamente teórica e prática, ela diz respeito tanto ao carácter autarca, como ao comportamento em arquitetura. O tipo de carácter decorre do estado disposicional

que, em si mesmo, não é nem virtuoso nem vicioso; só ao ser posto em acto concreto e interacção social se poderá dizer da consequência que resulta, ou que é boa, ou que é má. Tal como uma casa boa e uma casa má são ambas produzidas a partir da mesma episteme, o mesmo acontece, também, na consumação de arte; assim, ainda que a episteme convocada seja a mesma, tanto o carácter como o exercício em arquitetura na consumação de arte adquirem diferenças de um singular para outro singular e, consequentemente, também a obra que resulta dessa sua acção. A episteme poética é episteme da produção ética, já que ela visa a modificação, por autoformação, do hábito de comportamento, ou carácter, do artista. Sendo ética, ela tem origem e consequência no próprio singular, que é ao mesmo tempo o agente da modificação, e a própria matéria a modificar, podendo dizer-se, então, que o que se produz por episteme poética é a modificação da forma do próprio produtor; é essa, de facto, a finalidade da consumação de arte. Na medida em que a modificação da forma do singular pelo próprio é um acto individuante - e isso é um singular a determinar os seus próprios valores, princípios e finalidade, quer dizer a humanizar-se -, assim, a finalidade da consumação de arte é a humanização do singular que a consoma. Então, ser individuado não é a condição natural dos homens; é antes a sua finalidade. Sendo-se trazido ao ser no seio de um grupo, é-se, necessariamente, formado pelos outros à imagem do *outro* social, por isso, individuar-se é sempre uma conquista que cada singular tem que fazer em si mesmo; individuar-se é, então, apropriar-se de si mesmo - fazer de si a sua propriedade -, num exercício apurado de autoformação. Mas no contexto da actual globalização do modelo tecnológico de organização social, não há lugar para a diferença; só para variações do mesmo. Assim, não se vive hoje numa casa com quartos diversos, porque, agora, toda a Terra tende a ser como um quarto único, onde todos os recantos são cada vez mais semelhantes e o igual é a regra; um lugar onde tudo - mesmo os homens - é reserva disponível, consumível e substituível. Premeia-se a semelhança para anular a diferença; mas o imperativo, no conceito de que o que é bom para mim é necessariamente bom para todos os homens, é uma falácia. Que ela vigore por imposição de tirania, ou por insídia de eufemismo discursivo - fazendo-se eleger por maioria de votos válidos -, não muda nada na opressão sobre o diferente. Às instituições culturais cabe, então, garantir que artista e espectador não sejam mais do que meras posições sociais, ocupadas por singulares normalmente

massificados; cabe-lhes, para isso, providenciar os objectos e as situações que, disponibilizados sob o nome "obra-de-arte" sejam adequados à conveniência do modelo de sociedade em vigor. É quando um espectador sai desse círculo homogeneizante da aceitação passiva e equaciona outras possibilidades, que ele pode colocar-se na via da individuação, desde logo, interpretando a obra-de-arte segundo os seus próprios princípios. Obra-de-arte cuja realização ocorre como consequência da própria individuação, ou humanização, do artista, e que, uma vez realizada e deixada como coisa do mundo, poderá ser lugar e companhia para o espectador, no seu próprio caminho de humanização. Quanto ao artista, que se toma aqui somente sob a consideração dos princípios de antropologia, ele estará sempre, e necessariamente, em percurso individuante.

BIBLIOGRAFIA

- ABERCROMBIE, L., *An Essay towards a Theory of Art*, Martin Secker, London, 1922.
- ABRAMOVIC, M., *Walk Through Walls*, Three Rivers Press, New York, 2016.
- ADORNO, T., *Aesthetic Theory*, Continuum, London/New York, 2002.
- AL BERTO, *Dispersos*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2007.
- ALEXANDRE, C., *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1912.
- ARDENNE, P., *Art: l'Âge Contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- ARENDT, H., *Condition de L'Homme Moderne*, Calmann-Levy, Paris, 2016.
- ARISTOTLE, *Metaphysics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1933.
- , *Physics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2005.
- , *Topica*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1960.
- , *Poetics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1992.
- , *On Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1938.
- ARNHEIM, R., *Visual Thinking*, University of California Press, California, 1969.
- , "A Pleia for Visual Thinking", in *Critical Inquiry*, Vol. 6, nº 3, 1980.
- ASHBY, W. R., *An Introduction to Cybernetics*, John Wiley & Sons, New York, 1956.
- AYER, A. J., *The Concept of a Person and Other Essays*, St. Martin's Press, New York, 1963.
- BAUMGARTEN, A., *Aesthetica*, Ioannis Christiani Kleyb, Frankfurt, 1750.
- BELL, C., *Art*, Frederick A. Stokes, New York, 1913.
- BERNARD, E., *Lettres de Vincent Van Gogh a Emile Bernard*, Ambroise Vollard, Paris, 1911.
- BLAKE, W., *Écrits prophétiques des dernières années suivis de Lettres*, José Corti Paris, 2000.
- BOILEAU, N., *Épîtres de Boileau*, Librairie Hachette, Paris, 1853.
- BONSAQUET, B., *A History of Aesthetic*, Swan Sonnenschen, New York, 1892.
- BORGES, J. L., *El aprendizaje del escritor*, Penguin, Barcelona, 2016.
- BOURRIAUD, *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Denöel, Paris, 2009.

- , *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.
- BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964.
- BRIESEN, J., "Pictorial Art and Epistemic Aims", in Harald Klinke (ed.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 11-28, p. 11.
- BROWN, W., THOMSON, G. H., *The Essentials of Mental Measurement*, Cambridge University Press, London/New York, 1921.
- BUFFON, M., *Discours sur le Style*, Librairie Jacques Lecoffre, Paris, 1872.
- CABANNE, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Boston, 1987.
- CARROLL, L., *Trough The Looking-Glass*, Thomas Y. Crowell & Co., New York, 1893.
- CARROLL, N., *Filosofia da Arte*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2010.
- CHAMFORT, S. R. N.,; *Maximes et Pensées*, Les Éditions G. Crés, Paris, 1923.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, London/New York, 1938.
- COURBET, G., *Écrits, Popos, Lettres et Témoignages*, Hermann, Paris, 2012.
- DALÍ, S., "Preface by Salvador Dalí", in Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Boston, 1987.
- DANTO, A., "The Artworld", in *Journal of Philosophy*, Vol. 61, 19, 1964.
- , *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- , "Entrevista a Natasha Degen", *The Nation*, 18 August 2005, in *Novos Estudos - CEBRAP*, nº 73, Nov. 2005.
- DEBRAY, R., *Cours de Médiologie Générale*, Gallimard, Paris, 1991.
- DELACROIX, E., *Journal de Eugène Delacroix 1823-1850*, Librairie Plon, Paris, 1893.
- DELEUZE, G., "Qu'est-ce que l'acte de creation?", <http://www.webdeleuze.com>
- , Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1991.
- DEWEY, J., *Art as Experience*, G. P. Putman's Sons, New York, 1980.
- DICKIE, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York, 1974.

—, *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, Oxford University Press, New York, 1997.

—, "What is Art? An Institutional Analysis", in Steven M. Cahn, Aaron Meskin (eds.), *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Blackwell Publishing, Massachusetts, Oxford, 2008.

DIDEROT, M., *Encyclopedie*, Tome II, Paris, 1751.

DILTHEY, W., *Dilthey Oeuvres 7: Écrits d'Esthétique*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995.

DUBUFFET; J., *L'Homme du commun à l'Ouvrage*, Gallimard, Paris, 1999.

DUCHAMP, M., *Lettres sur l'art et ses alentours 1916-1956*, L'Echoppe, Paris, 2006.

—, *Marcel Duchamp Salt Seller: The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Sanouillet, M., Peterson, E., (eds.), Thames and Hudson, London, 1978.

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.-A., BUCHLOH, B., *Art Since 1900*, Thames and Hudson, London, 2004.

FRANCASTEL, P., *Arte e Técnica*, Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

FREGE, G., "Sense and Reference", in *The Philosophical Review*, Vol. 57, n° 3, 1948.

—, "The Thought: A Logical Inquiry", in *Mind*, Vol. LXV, n° 259, 1956.

FOUCAULT, M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.

GAUGUIN, P., *Racontars de Rapin*, Éditions Avant et Après, Tahiti, 1994.

GAUTIER, T., *Mademoiselle de Maupin*, Charpenter, Paris, 1876.

GLASERSFELD, E., *Key Works in Radical Constructivism*, Larochelle, M. (ed.), Sense Publishers, Rotterdam/Taipei, 2007.

GOODMAN, N., *Manières de Faire des Mondes*, Gallimard, Paris, 2010.

—, "L'Art en Action", in *Esthétique Contemporaine*, J. -P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet (eds.), Vrin, Paris, 2005.

GRANT ALLEN, B. A., *Physiological Aesthetics*, Henry S. King, London, 1877

GROETHUYSEN, B., *Anthropologie Philosophique*, Gallimard, Paris, 1953.

GUYAU, M., *L'Art au Point de Vue Sociologique*, Félix Alcan, 1906.

—, *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, Félix Alcan, Paris, 1884.

- HARTMAN, H. G., *Aesthetics: A Critical Theory of Art*, R. G. Adams & Co., Ohio, 1919.
- HAUSMAN, C., "The Paradox of Creative Interpretation in Art", in *A Companion to Art Theory*, Smith, P., Wilde, C., (eds.), Blackwell Publishers, Oxford, 2002.
- HEGEL, G. W. F., *The Philosophy of Art*, Oliver and Boyd, Edimburg/London, 1886.
- , *The Philosophy of Fine Arts*, Vol. III, G. Bell and Sons, London, 1920.
- HEIDEGGER, M., *Chemins qui ne Mènent Nulle Part*, Gallimard, Paris, 1988.
- , *De L'Origine de L'Oeuvre d'Art: Version de 1931-32*, Rialland, N., (ed.), Edition Digital, 2002.
- , *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1958.
- HEINICH, N., SHAPIRO, R., *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Éditions EHESS, Paris, 2012.
- HEINICH, N., *La Sociologie de l'Art*, Éditions La Découverte, Paris, 2004.
- HEISENBERG, W., *Physics and Philosophy*, George Allen and Unwin, London, 1971.
- HELDER, H., *Os Passos Em Volta*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1980.
- JANSON, H. W., *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.
- JUNGER, E., *Ernst Junger / Martin Heidegger, Correspondance 1949-1975*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2010.
- , *Type, Nom, Figure*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1996.
- , *The Forest Passage*, Telos Press Publishing, New York, 2013.
- KANT, I., *Anthropologie: du Point de Vue Pragmatic*, J. Vrin, Paris, 1979.
- , *Critique of Judgement*, Macmillan and Co., London, 1914.
- , *Critique of Pratical Reason*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- , *Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- , *Groundwork for the Metaphysics of Morals*, Yale University Press, New Haven/London, 2002.
- KIERAN, M., "Aesthetic Knowledge", in Bernecker, S., Pritchard, D. (eds.), *The Routledge Companion to Epistemology*, Routledge, New York, 2011.
- KLEE, P., *Theorie de l'Art Moderne*, Denoel/Gontier, Paris, 1977.

KLINKE, H., "The Image and the Mind", in Harald Klinke (ed.), *Art Theory as Visual Epistemology*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014.

KUSCH, M., KINZEL, K., STEIZINGER, J., WILDSCHUR, N. (eds.), *The Emergence of Relativism: German Thought from the Enlightenment to National Socialism*, Routledge, London, 2019.

LALO, C., *L'Esthétique Experimentale Contemporaine*, Félix Alcan, Paris, 1908.

—, "La Relativité des Goûts et l'Esthétique Sociologique", *Revue d'Art et d'Esthétique*, I-II, Juin 1935.

LAMENNAIS, F., *De l'Art et Du Beau*, Garnier Frères, Paris, 1865.

LEVINSON, J., "Artist and Aesthete: a Dual Portrait", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 75, n^o. 4, 2017.

—, "Le Contextualisme Esthétique", in Cometti, J.-P., Morizot, J., Pouivet, R., (eds.), *Esthétique Contemporaine: Art, Representation et Fiction*, Vrin, Paris, 2005.

MACH, E., *The Analysis of Sensations*, The open Court Publishing Company, London, 1914.

MACHADO, A., *Poesías Completas*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1917.

MACHUCA, D. E., REED, B. (eds.), *Skepticism: From Antiquity to the Present*, Bloomsbury, London, 2018.

MAHLER, G., *Mahler's Unknown Letters*, Victor Gollancz, London, 1986.

MANNHEIM, K., *Essays on the Sociology of Knowledge*, Routledge, New York, 2007.

MARGOLIS, J., *The Arts and the Definition of the Human*, Stanford University Press, Stanford, 2009.

MAURICE Blake (ed.), *Philosophy in America*, Allen and Unwin, London, 1965.

MICHAUD, Y., *La crise de l'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.

—, *L'Art à l'État Gazeux*, Stock, Paris, 2003.

MICHELET, K. L., *The Philosophy of Art*, Oliver and Boyd, Edimburg/London, 1886.

MORRIS, C., *The Open Self*, Prentice-Hall, New York, 1948.

—, *Varieties of Human Value*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.

- NEGREIROS, J. A., *Obra Completa*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.
- NEUMANN, J. von, "The General and Logical Theory of Automata", in Jeffress, L. A. (ed.) *General Mechanisms in Behaviour The Hixon Symposium*, Wiley, Oxford, 1951.
- NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2007.
- , *Le Gai Savoir*, Flammarion, Paris, 1997.
- OBRIST, H. U., *Ways of Curating*, Penguin Books, London, 2015.
- ORWELL, G., 1984, Éditions Gallimard, Paris, 1972.
- PAULHAN, J., "Du bonheur dans l'esclavage", in Réage, P., *Histoire d'O*, Jean-Jaques Pauvert, Paris, 1962.
- PEREIRA, S., *Acerca da Obra-de-Arte*, [www.http://hdl.handle.net/10362/15276](http://hdl.handle.net/10362/15276)
- PERSE, S. - J., *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 2010.
- PIAS, C., "Analog, Digital and the Cybernetic Illusion", in Pias, C. (ed.) *Cybernetic/Kybernetik The Macy-Conferences 1946-1953*, Diaphanes, Berlin, 2003.
- PICABIA, F., in Lippard, Lucy R. (ed.), *Dadas on Art*, Dover Publications, New York, 2015.
- PICASSO, P., "Picasso Speaks", in *The Arts*, New York, May, 1923.
- PIERRE Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Da Capo Press, Boston, 1987.
- PLANK, M., *Eight Lectures on Theoretical Physics*, Columbia University Press, New York, 1915.
- , *Where is Science Going?*, W. W. Norton, New York, 1932.
- PLATO, *Republic*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1980.
- , *Ion*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1927.
- PLUTARCH, *Moralia*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1996.
- RADCLIFFE-BROWN, *The Social Anthropologie of Radcliffe-Brown*, Kuper, A., (ed.), Routledge and Kegan Paul, London, 1977.
- RAN, B. (ed.) *Classical Psychologists*, Houghton Mifflin, Boston, 1912.
- REYNOLDS, J., *Discourses on Art*, A. C. McClurg and Company, Chicago, 1891.
- RILKE, R.-M., *Auguste Rodin*, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1928.
- , *Lettres à un jeune poète*, Grasset, Paris, 1988.

- RIVAROL, A., *Oeuvres Choies de A. Rivarol*, Tome II, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1880.
- , *Oeuvres Complètes de Rivarol*, Tome I, Léopold Collin, Paris, 1808
- RODIN, A., *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Paris, 1911.
- ROSA, H., *Aliénation et Accélération: Vers une theorie critique de la modernité tardive*, La Découvert, Paris, 2014.
- ROTHKO, M., *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, Paris, 2007.
- ROUAULT, G., *Sur l'Art et Sur la Vie*, Gallimard, Paris, 2008.
- SANTAYANA, G., *Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory*, Charles Scribner's Sons, New York, 1896.
- SARTRE, J.-P., *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 2010.
- SCHRODINGER, E., *Science and Human Temperament*, George Allen and Unwin, London, 1935.
- SEARLE, J., *The Construction of Social Reality*, Penguin Books, London, 1996.
- , "What is a speech act", in Maurice Blake (ed.), *Philosophy in America*, Allen and Unwin, London, 1965.
- , *The Rediscovery of the Mind*, The MIT Press, Cambridge, London, 2002.
- SENECA, L. A., *Ad Lucilium Epistolae Morales*, William Heinemann, London, 1925.
- SHAPIRO, R., HEINICH, N., "When is artification?", in Naukkarinen, O., Saito, Y., (eds.), *Contemporary Aesthetics*, 4/2012.
- SHAW, B., *The Sanity of Art*, Benj. R. Tucker, New York, 1908.
- SHITAO, *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille- Amère*, Plon, Paris, 2007.
- SIGNAC, P., *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, H. Floury, Paris, 1921.
- SKINNER, B. F., *Beyond Freedom and Dignity*, Penguin Books, Harmondsworth, 1976.
- STECKER, R., "Interpretation", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, Gaut, B., McIver Lopes, D. (eds.), Routledge, London, New York, 2005.
- STIRNER, M., *L'Unique et sa Propriété*, Éditions la Revue Blanche, Paris, sd.
- , *The ego and his own*, E. C. Walker, New York, 1915.
- , *Stirner's Critics*, CAL Press, Columbia, 2012.

- , *The False Principle of our Education*, [www. theanarquistlibrary.org](http://www.theanarquistlibrary.org).
- TÀPIES, A., *La Pratique de l'Art*, Éditions Gallimard, Paris, 1974.
- THOREAU, H., *Essays and other writings*, Walter Scott, London, s/d,
- , *Epigrams of Thoreau*, Appeal Publishing Company, Girard, Kansas, s/d.
- , *The Writings of Henry David Thoreau*, vol. X, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 1893.
- TOLSTOY, L., *What is Art?*, Funk and Wagnalls Company, New York, 1904.
- VALÉRY, P., *Cahiers II*, Gallimard, Paris, 1974.
- , *Oeuvres II*, Gallimard, Paris, 1988.
- VAN GOGH, V., *The Letters of a Post-Impressionist*, Constable and Company, London, 1912.
- VENTURINHA, N., *Description of Situations: An Essay in Contextualist Epistemology*, Springer, Cham, 2018.
- , *Lógica, Ética, Gramática: Wittgenstein e o Método da Filosofia*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2010.
- , "Moral Epistemology, Interpersonal Indeterminacy and Enactivism", in Padilla Gálvez, J. (ed.), *Action, Decision-Making and Forms of Life*, Walter de Gruyter, Berlin, 2016.
- WEIL, E., *Logique de la Philosophie*, J. Vrin, Paris, 1996.
- , *Philosophie Politique*, J. Vrin, Paris, 1996.
- WEITZ, M., "The Role of Theory in Aesthetics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, Nº 1, September, 1956.
- WIENER, N., *Human Use of Human Beings*, Free Association Books, London, 1989.
- , *Cybernetics: or control and communication in the animal and machine*, The M. I. T. Press, Cambridge/Massachusetts, 1985.
- WINNER, L., *Autonomous Technology*, MIT Press, Cambridge/London, 1978.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge, London, 1992.
- , *The Blue and Brown Books*, (G. E. M. Ascombe, and G. H. von Wright, eds.), Blackwell Publishers, Oxford/Cambridge, 1998.
- , *On Certainty*, (Ascombe, G. E. M. and von Wright, G. H., eds.), Basil Blackwell, Oxford, 1975.

- , *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*,
Cyril Barrett (ed.), University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1967.
- , *Culture and Value* (von Wright, G. H., ed.), Blackwell, Oxford, 1998.